استورياس



ترجمة د. قاسم المقداد

4

الأعمال الكاملة

مركز الإنماء الحضاري



رولان بارت

يعد رولان بارت (1915 ـ 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الفنية مع قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس الفلسفة، الانثولوجيا، انثربولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار مايسمى اليوم «تداخل العلوم».

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقف عن ذلك حتى الثمانينات، حين حانت وفاته في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعاً للمعرفة في هذا العصر.

وانه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا» و «رومانيا» و «مصر» وهذا يعني انه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، اضافت الى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافاتها. ثم لن ننسى أن نضيف الى هذا معايشته للحضارة اليابانية وماكتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من انجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم. أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد اشرف على ادارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرموز، والرسوم، والدلالات.

أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

اسطوريات

الناشر : مركز الإنماء الحضاري - حلب

الطبعة الأولى : 1996

التنضيد: دار الشجرة للخدمات الطباعية

دمشق - مخيم اليرموك - هاتف 6320775

تصميم الغلاف:

جمال الأبطح



مركز الإنماء الحضاري

CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION

للدراسة والترجمة والنشر

رولان بارت

أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

ترجمة

د. قاسم المقداد

Roland Barthes

Mythologies

Édition du Seuil

تقديم

المترجم

يخطئ من يظن أنه دخل عالم رولان بارت لمجرد قراءة عمل أو أثنين أو حتى عشرة من أعماله.. ليس لأن بارت صعب وحسب، بل لأنه يُرفض تماماً أن تلتقي معه.. إنه يريدك دائماً باحثاً عما يبحث هو نفسه عنه.. فقد رفضَ بارت كل «التهم الموجهة إليه» : بارت ليسَ ما تعتقد أنك توصلتَ الى معرفته... إنه يهرب ما أن تتعرف إليه.. يهرب لكي تلتقي معه في موضع آخر غير الذي اعتقدتَ بأنكَ عرفته فيه.. بارت لايسلمُ قيادة لأحد... صحيح أنه يقودك الى ... لكنه يتركك جائعاً وعطشاناً... دائماً .. يتركك باحثاً ... لأنه كأن هو كذلك.. لايرضى بالوصول.. ولايقتنع بما وصل هو إليه..

فتراه يهرب منكَ.. يسيل من بين يديكَ كما يسيل الزمن... ولكي يحقق هذا كله.. فقد تجرأ على اللغة... وبارت لغة أولاً وأخيراً... ولامعنى لبارت إلا من خلال اللغة ... وباللغة.... وبمعنى آخر، فإن بارت هو الحياة.. فإذا كنتَ عزيزي القارىء تعرف ماهي الحياة. فقد عرفت بارت.. ومن هنا تحديه للغة... وتجاوزه لها في آن معاً...

بارت ليس لكَ وحدك... إنه لكل من يقرأه... أو لكل من يريد أن يعيش .. ومن يريد العيش لايقف عند حدود النظريات..

أن أكثر ما يُسجل لبارت هو قيامه بإدخال الأدب في ميدان العلوم الإنسانية ـ لأن بارت أولاً أديب ـ . فمن «الدرجة صفر في الكتابة» وحتى «الغرفة

المضيئة» قدّم بارت أشياء كثيرة الى السيميولوجيا، وللتحليل النصي وللسانيات ولعلم الاجتماع. لكنه في هذا كله لم يطرح نظرية، إنما نظرة وحدسا. لكن هذه النظرة علمت آلاف القراء أن بهارج المجتمع، والحوادث المتفرقة والصور والملصقات والممارسات اليومية كانت كلها عبارة عن علامات . وبالتالي فقد أيقظ القارىء على قضية المعنى.

قد لاتتفق مع بارت في نظرته حول هذه الواقعة أو تلك، فليس هذا هو المهم. المهم تلك النظرة، نظرته، نظرته، حول محاكمة دومينيشي ، والنقد الأدبي و الخطاب الإستعماري، وسباق فرنسا، والمصارعة، الخ.. هذه النظرة التي غيّرت آلاف النظرات الأخرى وبيّنت للناس قدرة المجتمع على الإفصاح عن نفسه من خلال العلامات التي يرسلها.

لقد دلّنا بارت على أننا نعيش في عالم يغصُّ بالمعاني. وإذا لم يترك لنا نظرية بعينها، يكفيه أنه قرأ لنا النظريات: من سوسير، مرورا ببيلمسلف وانتهاء بتشومسكي .. قرأ لنا، بمعنى أنه بسط أمامنا النظريات من خلال موشوره الخاص. أفلا يعني هذا أنه «نظرلنا»!

في «أسطوريّاته» ـ هذه التي نضعها بين ايدي القارىء باللغة العربية ــ اراد بارت أن يقول لنا ـ بكل بساطة ــ لا تعودوا الى الماضي للبحث عن الأساطير ، بالمعنى الدارج لعبارة أسطورة ـ فللحاضر أساطيره، مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به. إذن فالأسطورة ليست رهنا بالماضي، لأن اي مجتمع ينحو باستمرار إلى اسْطَرَةِ اشيائه اليومية. بمعنى أنه يحوّلها إلى كلام. والكلام هو ذلك الإستخدام الفردي لمنظومة اللسان ــ كما قال فردينان دوسوسير ــ وكلام المجتمع كلام مُبَهرجٌ، مُنَمّقٌ. أي أنه كلام مزّيف.. ولكي يتسنى لنا فضح المجتمع لابدَّ من فضح كلامه: أساطيره ترجمة بارت لم تكن يسيرة على الإطلاق .. وقد أشرت إلى أن بارت قبل كل شيء لغة، وليس أي لغة .. إنها لغته .. أما قلنا إن أعمال بارت ـ على الأقل في هذه «الأسطوريّات» هي نظرة خاصة به الى ما يحيط به وبنا....

فإذا جاءت الترجمة مُتْعِبَةً فمصدرها أولاً بارت، ثم قدرات الإنسان التي تظل دوماً محدودة إزاء قدرات الخالق ـ المُبدِع. لكن هذا لايعني أنني لا أتحمل وحدي هنات الترجمة..

أخيراً أتمنى أن يُقرأ الكتاب بهدوء . والتوقف عند كل فاصلة ونقطـة ، لأن معظم كتاباتٍ بارت تتميّز بالأسلوب البَرْقي ، وعلـى هـذا لا بـدَّ مـن اسـتخلاص المعاني بعيداً وراء الجملة والكلمة وحتى علامة التنقيط...

هناك ملاحظة أخرى هي أني لم أتصرف بالترجمة كثيراً لخوفي مـن خيانـة المعنى الذي يريده بارت إن أنا ابتعدتُ كثيراً عن تراكيبه الخاصة .

د . قاسم المقداد ـه

دمشق تشرين الثاني 1995

مقدمة

نصوص اساطير كُتبت بين عامي 1954 ـ 1956 . أما الكتاب نفسه فقد نُشِرَ عام 1957 .

يجد القارىء هنا شيئين: الأول هو نقد إيديولوجي للغة الثقافة المسماة بالثقافة الجماهيرية، أما الشيء الثاني فينطوي على تفكيك سيميولوجي أوليّ لهذه اللغة: إذ فرغتُ لتوي من قراءة سوسير وخرجت منه بقناعة هي أننا حينما نعالج «التمثلات الجماعية» باعتبارها نظم علامات، يمكننا أن نأمل بالخروج من الإدانة الورعة وتوضيح تفاصيل الخداع الذي يحوّل الثقافة البرجوازية ـ الصغيرة الى طبيعة شاملة.

السببان اللذان كانا وراء كتابة هذا الكتاب ـ وهو أمر واضح ـ لايمكن كتابتهما بنفس الشكل (لهذا تخليت عن إجراء تعديل فيه) . ليس لأن مادته قد توارت، بل لأن النقد الأيديولوجي قد صار دقيقاً. أو يسعى على الأقل ليكون كذلك، في نفس الوقت الذي برزت ضرورته من جديد ولاسيما بعد أحداث أيار 1968 . والتحليل السيميولوجي، الذي دشّنه . بالنسبة لي على الأقل، النص الختامي في الأساطير، قد تطوّر وتحدّدَ وتعقد وانقسم (تشعّب) في هذا القرن في غربنا، وأدى الى شيء من تحرير الدال. وبالتالي لن أتمكن من كتابة أساطير جديدة بالشكل الذي كتبت فيه سابقاً (وهي المنشورة هنا الآن). ومع ذلك فإن ما يبقى، فضلاً عن العدو الرئيسي (المعيار البورجوازي) هو تلاقي ذينك الشيئين: فلا إدانة بمعزل عن أداتها التحليلية الدقيقة. ولا سيميولوجيا إن لم تكن سيميولوجيا طبقية.

رولان بارت

تمهيد

كتبت هذه النصوص بمعدل نص واحد كل شهر طيلة عامين من 1954 حتى 1956 . وفقَ مقتضيات الحالة الراهنة آنذاك عندها حاولت أن أفكر بشكل منتظم، في بعض الأساطير الفرنسية اليومية. وكانت مادة هذا التفكير شديدة التنوع (مقالة صحفية صورة من مطبوعة أسبوعية، فيلم، عرض مسرحي، معرض رسم) وكان موضوعه عشوائياً: لأن الأمر كان يتعلق بالحالة الراهنة كما أراها).

وغالباً ما كانت نقطة انطلاق هذا التفكير شعوراً بعدم الصبر أمام «الطبيعي» الذي كانت الصحافة والفن والحس العام تُلبسُهُ باستمرار واقعاً ولكي يكون ذلك الذي نعيش فيه، لم يكن سوى واقع تاريخيّ تماماً: باختصار، كنت أتألم لرؤية خلط الطبيعة مع التاريخ في قصة واقعنا الراهن. وكنت أرغب في فهم المبالغة، الإيديولوجية المخبوءة في العرض التزييني لما هو بدهيّ حسب رؤيتي الخاصة.

وبدا لي منذ البداية أن فهوم الأسطورة، يُظْهِرُ هذه الحتميّات (البدهيات) الخاطئة. عندها كنت آخذ الكلمة بمعناها التقليديّ. لكنني كنت مقتنعاً بشيء حاولتُ، بعد ذلك، أن استخلصَ منهُ النتائجَ. وبما أني منشغلٌ بوقائعَ تبدو بعيدةً جداً عن مجال الأدب(مصارعة، طبق مطبوخ، معرض رسم تشكيلي) لم أكن أفكر في الخروج من هذه السيميولوجيا العامة لزمننا البورجوازي الذي تطرقت إلى جانبه الأدبي في دراسات سابقة. ومع ذلك، لم أحاول تعريف الأسطورة المعاصرة بشكل منهجي، إلا بعد أن تقصّيتُ عدداً من أحداث الواقع الراهن، ووضعت

في نص تركته، بطبيعة الحال، الى نهاية هذا الكتاب(*) ، لأنه لايتضمن سوى تنظيم (مَنهَجَةٍ) لمواد سابقة.

هذه الدراسات المكتوبة شهراً أثر شهر، لاتطمحُ الى تطور عضوي: فالرابط بينها هو رابط الضرورة. لأني لا أعرف إذا كانت الأشياء المكررة تثير العجب، كما يقول المثل، لكني أعتقد، علىالأقل، أن التكرار لايخلو من الدلالة. وما أردت البحث عنه في كل ذلك، هو الدلالات. فهَل هي دلالاتي (الدلالات كما أراها من منظوري الخاص؟). بمعنى آخر، هل هناك أسطورة خاصة بباحث الأساطير؟. لاشك في ذلك. وسيرى القارىء بنفسه أن المسألة تطرح نفسها تماماً على هذا الشكل. إن «الكشف عن الخداع»، وهو تعبير بدأ بالتآكل، ليس عملية أوليمبيّة.

بمعنى أنني لا أخضع للاعتقاد السائد، القائل بوجود طلاق فرضته الطبيعة بين موضوعيّة العالم وبين ذاتية الكاتب، كما لو كانت الأولى تتمتع «بحرية» والثانية «بإلهام» يسعيان الى إخفاء أو الى ابراز الحدود الحقيقية لحالتهما: إني أطالبُ أن نعيش تناقض عصرنا بشكل كامل، هذا العصر القادر على أن يجعل من السخرية شرطاً للحقيقة.

رولان بارت

(*) : نص: الأسطورة في أيامنا .

I

أسطوريات

(عالم المصارعة)

«الحقيقة التفخيمية للحركة في ظروف الحياة الكبرى..»

بودلير

للمصارعة مزية أنها فرجة تنطوي على المبالغة. ففي مشهد المصارعة نرى تفخيماً جديراً بالمسرح القديم. ثم إن حقلة المصارعة تتم في الهواء الطلق.

ذلك لأن العنصر الأساسي في السيرك أو في الحلبة، ليس السماء (وهي قيمة رومانتيكية خاصة بالأعياد الدنيوية) بل هو الطابع القوي والعمودي للغطاء المضيء (اللامع). وفي أعماق الصالات الباريسية الأكثر اتساخاً، تتوافق المصارعة مع طبيعةالعروض الشمسيّة الكبرى كالمسرح اليوناني وسباق الثيران. في الحالتين، يقوم الضوء الخالي من الظل بتكوين انفعال لاتراجع فيه.

هناك من يعتقد بأن المصارعة هي رياضة بشعة. المصارعة ليست رياضة إنها عرض . فليس هناك أكثر بشاعة من حضور عرض مصارعة، سوى آلام أرنولف أو أندروماك. صحيح أن هناك مصارعة زائفة باهظة النفقات وذات مظاهر عديمة الجدوى لرياضة نظامية: لكن هذا النوع من المصارعة لاقيمة له. المصارعة الحقيقية. التي تسمى خطأ بمصارعة الهواة، تدور في صالات من الدرجة الثانية. حيث يتفق المشاهدون بشكل عفوي. حول الطبيعة المثيرة للصراع، كما هو حال جمهور السينما في ضواحي المدن.

هؤلاء الناس أنفسهم يغضبون بعدئذٍ لاعتبار المصارعة رياضة ملفّقة (وهو أمر ينبغي أن ينزعها من بشاعتها). فالجمهور لايهمه أبداً إذا كان الصراع ملفقاً أولاً، ومعه الحق في ذلك لأنه يثق بالمزية الأولى للعرض. وهي إلغاء السبب والنتيجة. ما يهمّه ليس ما يعتقده بل مايراه.

هذا الجمهور يعرف تماماً كيف يميّز المصارعة عن الملاكمة. يعرف أن الملاكمة هي رياضة جانسينيّة تقوم علىابراز التفوق ، إذ يمكن المراهنة على نتيجة الملاكمة، أما في المصارعة فلا معنى لهذا الرهان.

مباراة الملاكمة عبارة عن قصة تنبني تحت أنظار الشاهد، أما في المصارعة، فكل لحظة فيها واضحة، أما المدّة فليست كذلك. والمشاهد لايهتم بصعود الحظ، إنه ينتظر الصورة المؤقتة لبعض الإنفعالات.

وبالتالي فإن المصارعة تتطلّبُ قراءة مباشرة للمعاني المتكدسة دونما ضرورة لقراءتها. والمستقبل العقلاني للصراع لا يهم هاوي المصارعة، بينما مباراة الملاكمة تقتضي دائماً علماً بالمستقبل. بمعنى آخر ، فإن المصارعة هي خلاصة عدد من المشاهد، لايرتبط أحدها بالآخر: إذ كل لحظة تفرضُ المعرفة الشاملة لانفعال PASSION ينبثق بشكل وحيد مبَاشَر دون أن يمتد أبداً نحو تتويج عاقبة معيّنة.

وهكذا فإن وظيفة المصارع ليست الكسب، بل انجاز الحركات المُنتظرة منه. يقال إن الجيدو يتضمن جانباً «خفياً» من الرمزي، حتى في (مجال) الفعالية، فإن الأمر يتعلق بحركات معتدلة ودقيقة إنما قصيرة ومرسومة تماماً لكن خطوطها بلا حجم. أما المصارعة فتقدم حركات فيها مبالغة، يمكن استثمارها حتى ذروة دلالتها. في لعبة الجيدو، ما إن يسقط الرجل على الأرض حتى يدور حول نفسه، ويزوغ، ويتصنع الهزيمة.

أما إذا كانت الهزيمة حتميّة فإنه يخرج مباشرة من اللعبة. في المصارعة. يكون الرجل على الأرض بشكل مبالغ فيه، ويشبع نظرات الشاهدين، بمشهد ... لارحمة فيه دال على عجزه.

هذه الوظيفة التفخيميّة هي نفس وظيفة المسرح القديم الذي تتعاضد فيه القوة مع اللغة والملحقات (الأقنعة، والخفوف المسرحية) من أجل تقديم تفسير، تتضح المبالغة فيه، لضرورة معيّنة. حركة المصارع المقهور. والتي تدل على الهزيمة أمام الناظرين، لا مجال للتعمية فيها، إذ أنها تتعاظم وتصمد على شكل نقطة الإطالة(*) POINT D'UN ORGUE هذه الحركة تشبه القناع القديم المكلف بالدلالة على النغمة المأساوية للمشهد. في المصارعة ، كما تجري الأمور فوق

(*) : علامة (𝄐) توضع على نغمة موسيقية لإطالة مدتها [م] .

خشبة مسرح قديم، لا يخجل المرء من آلامه، فهو يعرف كيف يبكي،وهو يعرف طعم الدموع.

إذاً فكل علامة من علامات المصارعة هي غاية في الوضوح، إذ ينبغي دائماً فهم كل مايجري في الحال. فما إن يكون الخصمان فوق المنصة، حتى يضطلع المشاهدون بحتمية الأدوار. وكما هو الحال في المسرح، فإن كل نمط فيزيائي (مادي) يعبّر، حتى درجة الإفراط، عن الاستخدام (العمل) الموكول الى المصارع.

فهذا توفان THAUVIN الخمسيني، المنهار والذي يوحي شكل بشاعته الخنثوي، دائماً بالقاب أنثوية، والذي تنتشر في لحمه صفات الإنسان الدنيء. لأن دوره يكمن في تصوير ما هو معروف في المفهوم الكلاسيكي عن الرجل «القذر» (وهو مفهوم أساسي في كل مصارعة) . هذا الرجل يبدو مقرفاً من الناحية العضوية. والغثيان الذي يسببه، عفوياً. فمنظر (توفان)، يذهب بعيداً في ترتيب العلامات: إذ لا يُكتفى باستخدام قباحته للتدليل على الوضاعة. بل يضاف الى ذلك أن هذه القباحة مجموعة في صفة خاصة ممقوتة عن المادة: الهبوط الباهت للحم ميتٍ (الجمهور يدعو توفان بارباك أي اللحم الرديء)

لدرجة أن الإدانة الانفعالية للحشود لاترتفع بعيداً عن حكمها، لكنها خارجة من أعمق مناطق مزاجها. إذن فنحن نحلق بجنون في صورة لاحقة نكوّنها عن توفان، تتطابق تماماً مع انطلاقته الفيزيائية. فحركاته تتوافق تماماً مع اللزوجة الأساسية لشخصيته.

إذاً فجسد المصارع هو الذي يشكّلُ المفتاح الأول للصراع. فأنا أعرف منذ البداية أن جميع أفعال توفان وخياناته، وشراسته، وجبُنه لن تختلف عن صورته الأولى التي رايت فيها صورة النذل أو البشع، وأنا قادر على الإستناد إليها لإتمام جميع الحركات المعبرة عن الوضاعة المشوهة، بشكل واضح، حتى النهاية. وبالتالي يمكنني استكمال صورة القذر، وهي أكثر صورة تثير القرف:

القذر - الاخطبوط. للمصارعين إذاً، أجساد سقوطية (لها علاقة بالسقوط) تشبه أجساد شخصيات الكوميديا الإيطالية، التي تعلن منذ البداية، من خلال ملابسها، ومواقفها عن المضمون اللاحق (المستقبلي) للأدوار التي تقوم بها: فمثلما لايستطيع بانتالون أن يكون إلا زوجاً مخدوعاً مضحكاً، وآرلوكان خادماً ذكياً، والدكتور، فصيحاً مبتذلاً، فإن توفان كذلك، لايمكنه أن يكون سوى ذلك الخائن

الوضيع، رينيير REINIERE (الأشقر الطويل، ذي الجسد الرخو والشعر الأشعث)، وهي صورة مخيفة للسلبيّة، وهو مازو (الديك الصغير المتعالي)، صورة الغطرسة القبيحة، وهو أورسانو ORSANO (زازو مؤنث، يظهر في البداية متدثراً ثوباً أزرق زهرياً)، وهي صورة لاذعة جداً تطلق على «البغي» الحقودة (لأني لا أظن أن جمهور الإليزيه ــ مونمارتر يتقيدون بقاموس ليتريه ويأخذون كلمة SALOPE قحباء، بالمذكر).

إن الشكل المادي لأجساد المصارعين يقيم علامة أساسيّة تتضمن بذرة الصراع. لكن هذه الفكرة تتكاثر، لأنه في أي لحظة من لحظات الصراع، وفي أية حالة جديدة، يقدّم جسد المصارع للجمهور ألهية رائعة لمزاجٍ يلتقي مع الحركة بشكل طبيعي.

وتتضح خيوط الدلالة، بعضها عن بعض، وتتشكّل أكثر المشاهد وضوحاً.

ولعبة المصارعة تشبه الكتابة المشكولة DIACRITIQUE . ففضلاً عن الدلالة الأساسية التي لجسد المصارع، فإنه (اي المصارع) يملك تفسيرات مرحلية لكنها مقبولة دائماً تساعد على قراءةالصراع عن طريق الحركات، والمواقف، والإيماءات التي تشدُّ الانتباه حتى ذروة حتميته. وهنا ينتصر المصارع، ويعبر عن ذلك بتكشيرةٍ وضيعةٍ، حينما يضعُ الرياضي الطيِّبَ تحت ركبتِيه. وهنا يلقي إلى الجمهور بابتسامة كافية تعلن عن فوزه المرتقب، وهنا أيضاً، و-حينما يكون متسمراً في الأرض، فإنه يخبطه بذراعيه ليُفهم الجميع طبيعةَ موقفهِ

من خلال صرامة أدائه الرياضي، وهو يدفع رسم حركاته حتى قمة دلالته، ويعطي لصراعه ذلك النوع من الحماسة والدقة الذي يشبه النزاع السوكلاستيكي) الذي يقوم رهانهُ على انتصار الكبرياء وعلى بروز الحقيقة حتى لو كانت شكلية.

ما يُقدَّمُ للجمهور هو مشهد الألم العظيم، مشهد الهزيمة والعدالة. فالمصارعة تعرض ألم الإنسان كما تعرض الأقنعة المأساوية للتفخيم: فالمصارع الذي يتألم بسبب قبضة (مسكَة) معروفة بقساوتها (لِيّ الذراع أو حصر الركبة) ، إنما يقدم لنا أكثر أشكال الألم ضراوة، وهو PIETA بدائية حينما يترك الآخرين ينظرون الى وجهه المشوّه بألم مبّرح. نفهم جيداً أنه في المصارعة لايجوز إظهار الحياء لأنه مناقض للتباهي الإرادي الذي ينبغي أن يظهره المشهد (العرض)، ولعرض الألم الذي يشكل غاية الصراع. كما أن جميع الأفعال المولّدة للألم تكون مثيرة للانتباه،

كما هي حركة الحاوي الذي يرينا أوراقه عالياً: والمرء قد لايفهم ألماً لايبدو بلا سبب واضح، والحركة القاسية غير المرئية من شأنها مخالفة قوانين لعبة المصارعة غير المكتوبة، ولا يكون لها في هذه الحالة اية فعالية سوسيولوجيّة. وتعتبر تلك الحركة مجرد حركة مجنونة ومتطفلة وفي المقابل. فإن الألم يبدو صادرا عن قناعة قوية: إذ لايكفي أن يلاحظ الجميع أن الرجل يتألم فقط. بل لابد أيضاً أن نرى ونفهم، خصوصاً، لماذا يتألم ذلك الرجل.

إن مايسميه المصارعون. قبضة (مَسْكَة) التثبيت. أي الشكل (الصورة) الذي يسمح بتثبيت الخصم حتى النهاية وإبقائه تحت الرحمة. هذه القبضة لها وظيفة تهيئةِ المشاهدِ بشكل متفق عليه ـ أي بشكل واضح ـ لمشهد الألم. وإقامة شروط هذا الأمل بشكل منهجي: المقاومة السلبية للمغلوب تسمح للغالب (مؤقتاً) بأن يبقى على قسوته وينقل للجمهور التراخي المخيف للجلاد. الواثق من بقية حركاته: كفرك خطم الخصم العاجز أو ضرب عموده الفقري بقبضة

قوية ومنتظمة وإنجاز ـ على الأقل ـ المساحة البصرية لهذه الحركات. والمصارعة هي الرياضة الوحيدة التي تعطي صورة خارجية للتعذيب. لكن هنا أيضاً. تبقى الصورة وحدها في مجال اللعبة. ولايتمنى المشاهد للمصارع أن يتألم فعلياً. إنه فقط يتذوق كمال الأيقنة ICONOGRAPHIE . وليس صحيحاً القول بأن المصارعة هي عرض ساديّ. إنه عرض واضح فقط.

هناك صورة أكثر إثارة من القبضة، وهي الضربة بالساعد MANCHETTE. هذه الضربة القوية للساعدين، هذه الضربة الخفية التي تطبقّ عل صدر الخصم. تصحبها ضجة رخوة للاسترخاء البالغ فيه لجسم المقهور. في ضربة الساعد تصل المصيبة ذروة حتميتها لدرجة أن الحركة لاتظهر إلاّ على شكل رمز. وهذا يعني التجاوز. والخروج عن القواعد الأخلاقية للمصارعة. حيث ينبغي للعلامات أن تكون بالغة الوضوح. لكن ينبغي لها الا تترك مجالاً لاستشفاف نيتها في الوضوح. عندئذ يصرخ الجمهور : «خداع».

ليس لأنه يأسف لغياب الألم الحقيقي. بل لأنه يدين التصنّع. كما هو الحال في المسرح. فإننا نخرج من اللعبة بفرط من الصدق والإستعداد.

سبق وتحدثنا عن الفائدة التي يجنيها المصارعون من اتبّاع بعض الأساليب الجسدية المكوّنة والمستثمرة بغرض تطوير صورة شاملة للهزيمة أمام أعين الجمهور.

إن رخاوة الأجساد البيضاء الضخمة التي تقع فوق الأرض بلا مرونة ولاجمال، و تنهار بين الحبال حيث تتصارع الأذرع، والمقاومة السلبية للمصارعين الذين تتقاذفهم المساحات المطاطيّة بشكل مثير للشفقة المحيطة بالحلبة، كل هذا يعبّر بشكل واضح ومثير للانفعال. عن الانحطاط المثير الذي يصل إليه المصارعُ المقهور. وحينما يُفقد اللّحم طاقته فإنه لايعود أكثر من كتلة مقززة مرمية فوق الأرض، وهو منظر يستدعي (يثير) كل أنواع الاحتداد والغبطه. وهنا نصل إلى ذروة الدلالات على طريقة العصور القديمة التي لايمكنها إلا أن تذكرنا بالمقاصد السامية للانتصارات اللاتينية. وفي أوقات أخرى تنبثق مرة أخرى، صورة جدية لتزاوج ACCOUPLEMENT المصارعين (ركوب أحدهما فوق الآخر - م) صورة المستجدي، الرجل الواقع تحت الرحمة، وهو منحن جاثٍ على ركبتيه، ويداه مرفوعتان فوق راسه، ومن ثم ينحني ببطء تحت وطأة الشدة العمودية التي تنيخ فوقه من قبل المصارع المنتصر. وعلى النقيض مما يجري في لعبة الجيدو، فإن الهزيمة في المصارعة لا تشكل علامة اتفاقية يمكن تجاوزها ما إن يتم الحصول عليها: وهي ليست مآلاً بل مدّة، وهي عرض، وهي تستعيد الأساطير القديمة حول

الألم وحول الإذلال الذي يتمّ أمام الناس: الصليب وعمود التشهير PILORI حيث يبدو المصارعُ وكأنه مصلوب تحت الضوء، على مرأى من الجميع. سمعتهم يقولون عن مصارع يفترشُ الأرض: «آه إنه ميت، يسوع الصغير، هناك مصلوب». وكان هذا الكلام التهكمي يكشف عن الجذور العميقة لعرض ينجزُ أقدم الحركات المعبرة عن التطهير..

لكن القول بأن المصارعة تتكفل بالمحاكاة، فهو مفهوم أخلاقي بحت: أي مفهوم العدالة. وفكرة تسديد الحساب (الدفع) هي فكرة أساسيّة في المصارعَة. حينما يصرخ الجمهور «اجعله يتألم: وَجّعوا!» فذلك يعني قبل كل شيء «حاسبهُ أو اجعله يدفع».

إذاً، فالأمر يتعلق طبعاً، بعدالـةٍ مُحايثـةٍ (داخلية) وبمقدار مـايزداد فعـل «القذر» ضِعةً، تكون الضربة الموجهة إليه مثيرة لفرح الجمهور: فإذ لجأ الخائن ـــ الذي هو بالطبع جبان ـ خلف الحبال متذرعاً بحقهِ السيء في المحاكاة السخيفة، فإنه يطارَدُ هناك بلا رحمة.

وعندها ينتشـي الجمهـور برؤيـة القـاعدة وقـد تم اختراقهـا لصـالح العقـاب الواجب. والمصارعون يعرفون تماما كيف يمـالئون سـلطة غضـب الجمهـور حينمـا يقترحون عليه حد (طرف) مفهوم العدالة، هذه المنطقة القصوى للمواجهة، يكفـي أن نخرج فيها قليلا عن القاعدة، حتى نفتـح أبـواب عـالم لاحـدود لـه. بالنسـبة لهاوي لعبة المصارعة ليس هناك أجمل من الغضب المنتقم لمصارع قد خينَ من قبل الآخر، فيرمي نفسه بانفعال ليس فـوق خصـم سـعيد، بـل فـوقَ الصـورة القاسـية للخيانة.

طبيعي أن حركة العدالة هي التي تهمنا هنا أكثر مما يهمنـا مضمونهـا: لأن المصارعة هي قبل كل شيء، مجموعة كميّة من التعويضات COMPENSATIONS (العين بالعين ،والسن بالسن).

الأمر الذي يفسر أن لتغيّرات الأوضاع، بنظـر الجمهـور المعتـاد، علـى لعبـة المصارعة نوع من الجمالية الأخلاقية (المعنوية): فهم يستمتعون بها كما يستمتعون بمقطع روائي مؤاتٍ، وبمقدار ما يشتدّ التنـاقض بـين نجـاح الضربـة وبـين عـودة المصير، بمقدار مايكون حظ المصارع قريباً من سقوطه وبالتالي يتـم الحكـم بالنجـاح على الإيماء الدرامي .

إذا فالعدالة هي جسمُ الإختراق الممكن، نظراً لوجود قـانون يتجـاوزه مشـهد الإنفعالات بأي ثمن.

ومن هنا نفهم أن واحدة فقط من خمس مباراة تكون مباريات قانونيـة.. كمـا ينبغي أن نفهم أيضاً أن القانونية أو النظاميّة هنا، هي مجرد استخدام، أو نـوع، كما هو الأمر في المسرح: حيث لاتشكل القاعدة إلزامـاً حقيقيـاً، إنمـا هـي الظـاهر المتفـق عليـه للقانونيّـة ثـم أن المصارعـة النظاميّـة ليسـت سـوى مصارعـة بالغـة التهذيب، فالمصارعون يثيرون حماسة الجمهور وليس غضبه، وهم يعرفـون كيـف يتحكمون بانفعالاتهم ، ولا يستبسلون ضد المغلوب، ويتوقفون عـن الصـراع مـا إن يؤمروا بذلك، ويحييّ بعضهم بعضاً عند نهاية كل جولة تكـون حاميـة الوطيـس،

مع أنهم يظلّون أوفياء ، بعضهم لبعض. طبعاً علينا أن نقرأ بأن كل هذه الأفعال المهذبة تبلغ للجمهور بواسطة حركات وفيّة متفق عليها: كالمصافحة، ورفع الذراعين، والإبتعاد عن «السكات» العقيمة التي من شأنها الإساءة الى كمال الصراع.

أما عدم الوفاء فلا يوجد هنا إلا بواسطة علاماته المبالغ فيها: كركلُ المغلوب بالقدم. والالتجاء خلف الحبال مع الادعاء المزهوّ بحق شكلي بحت. ورفض مصافحة الخصم قبل الصراع أو بعده، وانتهاز فرصة الاستراحة الرسمية للغدر بالخصم وضربه على ظهره، وتوجيه ضربة ممنوعة في غفلة عن الحكم (وهي ضربةً لاتكتسب قيمتها واستخدامها إلا لأن نصف الحضور في القاعة يستطيعون رؤيتها ويغضبون لذلك) ... وبما أن الشر هو الجو الطبيعي المسيطر على الصراع. فإن الصراع النظامي يكتسب قيمة استثنائية. تدهش المصارع حين يرد عليه الآخر ويحييه أثناء مروره، امتداد لازمنيّ فيه شيء من العاطفيّة المنسجمة مع التقاليد الرياضيّة (إنهم نظاميون بشكل عجيب، هؤلاء المصارعون). يشعر المصارع فجأة. بتأثر أمام الطيبة العامة للناس، لكنهم يموتون بلا شك من الضجر واللامبالاة إذا ما عاد المصارعون إلى فوضى المشاعر الشريرة، التي تعتبرُ وحدها من مكوّنات الصراع الجيد.

بما أن لعبة المصارعة النظامية هي لعبة معمّمة. فلا يمكنها أن تؤدي إلاّ الى الملاكمة أو الى الجيدو، بينما المصارعة الحقيقية تكتسب أصالتها من كافةالمبالغات التي تجعل منها مشهداً (فرجة) وليس رياضة. فنهاية مباراة الملاكمة أو لقاء جيدو هي نهاية جافة كنقطة اختتامية لاستعراض ما. أما إيقاع المصارعة فمختلف جداً، لأنّ معناه الطبيعي هو معنى التضخيم البّلاغي.

فتفخيم الانفعالات، وتجديد الذرى، وتفاقم الاستجابات لايمكنها طبعاً أن تنتهي إلا عند أكثر أنواع الفوضى باروكيّة . بعض ألعاب المصارعة. بل في أكثرها نجاحاً، تتوّج بلفظ نهائي، اي بنوع من «الفانتازيا» الجنونية حيث تلغي القواعد، وقوانين النوع، والرقابة التحكيميّة وحدود الحلَبة لتذوب في فوضى تتجاوز حدود القاعة وتضع المصارعين والمشرفين الصحيين والحكم والتفرجين في اختلاط انتصاري عجيب.

أشرنا الى أن المصارعة في أمريكا هي نوع من الصراع الميثولوجي (الأسطوري) بين الخير والشر (صراع من نوع السياسة الموازية بإعتبار أن المصارع الشرير يجب أن يكون دائماً أحمر. أي شيوعياً) .

أما المصارعة الفرنسيّة فتمثل بطولية من نوع آخر. ذات طبيعة أخلاقية وهي صورة القذر الكامل. فالناس يؤمّون حلبات المصارعة لمشاهدة مغامرات متجددة للدور الأول الكبير. لشخصيّة وحيدة. دائمة ومتعددة الأشكال مثل شخصية غينيول أوسكابان. تلك الشخصية المبدعةِ لصور (أشكال) غير متوقعة إلا أنها تظل أمينة لدورها. والقذر يكشف عن نفسه ـــ كشخصيات موليير. أو كإحدى صور لابروييز الكتابيّة... أي ككيان تقليدي أوكجوهر تشكلُ أفعاله ظواهر عارضة لها دلالتها الزمنيّة. ومثل هذه الشخصيّة المنمّطة لاتنتمي إلى أي أمّة بعينها أو الى حزب معين. فأن يكون أسم المصارع كوزشينكو (الملقب بالشارب تشبيهاً له بستالين). أو يربازيان أو غاسباردي. أو جو. أو فينيولا. أو توليير فإن المشاهد لايفترض لها وطناً إلا وطن «الإنتظام» أو المشروعية.

إذاً ما الذي يعنيه القذر بالنسبة لهذا الجمهور المكوّن على ما يبدو. جزئياً من غير المنضبطين. وغير الثابت من حيث الجوهر؟ هذا لجمهور الذي يقبل بالقواعد. فقط حينما تكون لصالحه وتحدّ من الاستمرارية الشكليّة للمواقف وبالتالي فهو انسان غير متوقع IMPREVISIBLE. أي أنه إنسان لاإجتماعي. يحتمي خلف القانون حينما يرى أنه مناسب له ويخونه حينما لا يلمس فائدته. فهو تارة ينكر الحد الشكلي للحلبة ويستمر في ضرب خصم محميّ بشكل مشروع من قبل الحبال. وطوراً يعيد هذا الحدّ ويطالب باحترام مَنْ كان لايحترمه قبل لحظة؟.

هذا اللامنطق مضافاً الى الخيانة أو القسوة يخرج الجمهور عن طوره. ولأنه جمهورٌ مهانٌ في معنوياته (أخلاقيته) وليس في منطقهِ. فهو يعتبر تناقض الحجج بمثابةِ أحط الأخطاء شأناً والضربة الممنوعة لاتصبح غير نظاميّة إلا عندما تحطم توازناً كمياً وتكرّر الحساب الدقيق للتعويضات؛ ما يدينهُ الجمهور. ليس مخالفة قواعد رسميّة بالية. على الإطلاق إنما هو عدم القدرة على الانتقام. عدم القدرة على المعاقبة.

ثم لاشيء يثير الجمهور أكثر من ركلةٍ مضخمّةٍ توجّهُ الى قذر مغلوب. ويكون فرح المعاقبة في ذروته حينما يكون مستنداً الى مبرر رياضي. عندئذٍ يصير الاحتقار

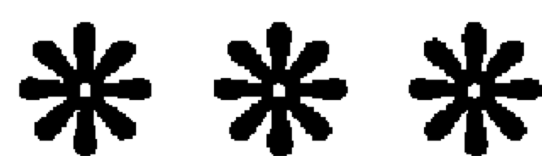
جامحاً، ولا يعود الأمر يتعلق بـ «القذر» إنما بـ «قذرة قحبة». وهي حركة شفهيّة تعبر عن أدنى درجات الإنحطاط.

مثل هذه الغائية الدقيقة تقتضـي أن تخضـعَ المصارعـةُ لمـا يريـدهُ الجمهـور. والمصارعون، وهم أناس متمرسون، يعرفون تماماً كيف يحوّلون الجـولات العفويـة للصراع، إلى الصورة التي يكوّنها الجمهور عن الموضوعـات الغرائبيّـة في اسـطورته. والمصارع قادر على إثارة حماسة الجمهور أو إثارة قرفه، وهو لايخيّب أمله أبـداً، لأنه يحقق ما ينتظره منه دائماً بواسطة تعاضد جملة من العلامات.

في المصارعة لايمكن أن تعثر إلاّ على الشموليّة، حيث يغيب الرمـز والإيحـاء وكل شيء يُقدّمُ إليكَ كاملاً شاملاً.

والضربة تضع حداً لكل المعاني الثانوية (الطفيليـة) غـير تاركـة أي شـيء في الظل، وتقدم للجمهور، بشكل احتفـالي، دلالـة صرفـة كاملـة، تشـبه الطبيعـة في صحتها. وهذا التفخيم ليس سوى الصورة الشـعبيّة والأسـلافية (الجدوديـة) حـول الوضوح الكامل للواقع. إن ما تحاكيه لعبة المصارعة إذاً هو العقل المثالي للاشـياء، وهو غبطة الناس بحيث يرتفعون للحظة، بعيداً عـن الغمـوض الـذي تتكـون منـه الحالات اليوميّة المستقرّة في الرؤية البانوراميّة لطبيعةٍ وحيدة الجـانب. حيـث قـد ترتبط العلامات أخيراً باسبابها دونما عائق أو هروب أو تناقض.

حينما يكبر البطل أو القذر في الدراما، أي ذلـك الإنسـان الـذي رأينـاه قبـل دقائق وقبل أن تملكه غيظ معنوي، حينما يكبر ليصبـح بحجـم نـوع مـن العلامـة الميتافيزيقية، فإنه يغادر قاعة المصارعة، وهو غير مبال، ومجهول، يحمل حقيبة بيده وزوجته تتأبط ذراعه، فلا أحد يشك : بـأن المصارعـة تملـك سـلطة تحويليّـة خاصـة بالفرجـة SPECTACLE أو بالعبـادة. فـوق الحلبـة وفي أعمـاق عـارهم الإرادي، يظل المصارعون آلهة، لأنهم يشكلون ، للحظـات، المفتـاح الـذي يفتـح الطبيعة والحركة الصافية التي تفصل بين الخير والشر وتكشف عن صورة لعدالـة هي أصلا مفضوحة.



ممثل آركور

الممثل الذي تصنعه «الاستوديوهات»

في فرنسا، لايمكنك أن تكون ممثلاً إلا اذا التُقِطتْ لك صورة في استوديوهات آركور HARCOURT فالممثل الذي يصوره آركور إله. وهو لايقوم بأي شيء على الاطلاق. بل يكفي أن تلتقط له صورة وهو في حالة الاستراحة.

هناك توريه EUPHEMISME مأخوذة عن عالم الممارسات الدنيوية توضح لنا تلك الهيئة أو الوضعية التي تلتقط للمثل، تقول: يفترض أن يكون الممثل على «طريقة سكان المدن». والمدينة المقصودة هنا هي طبعاً المدينة المثالية. مدينة الاطباء، مدينة الاعياد والحب، بينما العمل هو سمة من سمات التمثيل. وهو «هبة» كريمة مجربة. وينبغي لهذا التغيير أن يؤدي الى أعلى درجات الاستهجان. ويجب أن يتمكن الاضطراب حينما نكتشف صورة أولمبية معلقة على مدخل المحراب، لمثلٍ قام بسلخ جلد وحش هائج. وهو في أروع حالاته الانسانية. ونجد، أخيراً، جوهره اللازمني. هنا ينتقم المثل لنفسه: إذ نظراً لوظيفته الكهنوتية. فهو مجبر في بعض الاحيان على تجسيد الشيخوخة والقبح. وما الى ذلك. المهم أنه مضطر للخروج عن ذاته. فيعثرون له على وجه مثالي ومتمرد (كما يحدث عند الصبّاغ) عن اخطاء المهنة. وحينما ينتقل ممثل آركور من «مشهد التمثيل» الى «المدينة»، فإنه «لايهجر الحلم» من أجل «الواقع» على الاطلاق. بل على العكس. فهو على حلبة التمثيل، مكينٌ، معظومٌ شهواني، جلده كثيف بفعل التمويه. أما في المدينة فهو منطلق، ناعم تقطر الفضيلة من وجهه، منتعش بفعل انوار استديوهات آركور الناعمة. تراه في المشهد التمثيلي أحياناً شيخاً، على الاقل له بعض العمر. أما في المدينة فهو شاب دائماً. يتربع

دائماً على ذروة الجمال. أما في التمثيل فتسمع صوته القوي الشبيه بريـلات ساق راقصة، أما في المدينة فهو صامت بشكل مثالي أي أنه غامض، يخبئ سـراً عميقاً لاعتقادنا أن من لايتكلم يمثل الجمال الامثل. أخيراً في التمثيل تـراه مرغماً علـى اداء حركات سخيفة أو بطولية إلا انهـا حركـات فعّالـة في كـل الاحـوال. أمـا في المدينة فلا يوحي وجهه بأية حركة. هذا الوجه الصافي ــ تحـول الى وجـه لاتنفعَ فيه على الإطلاق ـ (أي انه صار وجهاً مترفاً) بسبب الزاوية الشاذة للرؤيـة، كما لو أنه كان على جهاز تصوير آركور الذي سمحت له حظوته بالتقاط هـذا الجمـال اللاأرضي أن يتموضع فياكثر المواقع بعداً عن المُحتَمل في فضاء صارَ نادراً، كما لـو أن ذاك الوجه العائم بـين أرض المسـرح القاسـية. وبَـين سمـاء «المدينـة» المشـعّة، لايمكنه إلا ان يكون مفاجأة، انـزاح للحظـة عـن لازمانيتـه الأصليـة، ثـم تُـرك، بورعٍ، في عَذْوِهِ الوحيد والملكي.

أحياناً تكون واجهة الممثل غاطسة بشكل أوميّ نحو الارض المبتعدة، وطوراً تكون ناهضة، منتشية، في صعود متـأنٍ، وبـلا عضـلات، علـى عكـس البشـرية، المتفرجة التي ينبغي لها العودة الى شقتها سيراً على الأقـدام باعتبارهـا تنتمـي الى طبقة حيوانية ZOOLOGIQUE مختلفة، لايربطها بالحركة سوى ساقيها، وليـس الوجه (ينبغي أن نجـري ذات يـوم تحليـلا نفسـياً تاريخيـاً للدراسـات الإيقونيـة ICONOGRAPHIE الناقصة. قد يكون المشي ـ من الناحية الاسطورية ـ مـن أكـثر الحركات عاديّة (سُخفاً)، وبالتالي أكثرها إنسانية. أي حلم. أية صورة مثالية. أي ارتقاء اجتماعي. كل ذلك يلغي السـاقين أولاً، سواء كان ذلك عن طريق البورترية، أو السيارة).

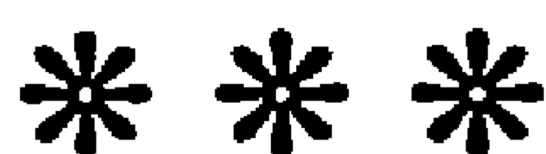
إذا نظرنا الى الممثلة على أنها، مجرد وجه أو كتفين أو شـعر، فـإن في ذلـك دليلاً على لاواقعية جنســها، العفيـف، لذلـك فهـي، في المدينـة مـلاك، بعـد أن كانت أثناء التمثيل إما عاشقة أو أم ، أو شريرة (عاهرة). أو خادمـة مغنـاج. أمـا الرجال، باستثناء الشباب الاوائل الذين اتفق على أنهم ينتمون الى النوع الملائكي، لان وجههم يبقى، كوجه النساء، في حالة التلاشي، فهـم يعلنـون عـن رجولتهـم عن طريق صفة مدينية (حضرية) كتدخـين الغليـون، أو أقتنـاء الكلـب، أو وضـع النظارات على أعينهم، أو من خلال وجود موقد (شومينيه) ومتكـأ في صالونـاتهم. ومع أن هذه اشياء ثانوية، إلا أنهـا ضروريـة للتعبـير عـن الذكـورة، وهـي جـرأة لايُسمح بها إلا للذكور، وتتيح للممثلّ «في المدينـة» أن يظهـر كالآلهـة أو كـالملوك

الثملين ROIS EN GOGUETTE ، غير خائف من أن يكون في بعض الأحيان رجلا كالاخرين، له متعته (تدخين الغليون) وحدبُه (اقتناء الكلب) وعجزهُ (النظارات) وحتى مكان إقامته الأراضي (الموقد - شومينيه).

إن الدراسة الأيقونيّة لآركور تسمو بمادية الممثل وتتابع «مشهداً» عادياً بالضرورة، لانه يعمل من خلال «مدينة» راكدة وبالتالي مثالية. وهذه المكانة متناقصة، لان المشهد (التمثيل) هو الواقع هنا. أم المدينة فهي الاسطورة، الحلم، الشيء الغرائبي. وحينما يتخلص الممثل من الغلاف الذي تجسدّه المهنة، فإنه يعود الى جوهره الطقوسي كبطل، وكنمطٍ إنساني، يقع عند حد المعايير الفيزيائية. برودته وعجينته الإلهية تعلقان الحقيقة اليوميّة، وتشيران الى الاضطراب واللذة. أخيراً إلى ضمان حقيقة عليا. إن حشد فواصل الاستراحة، وبسبب حيرته الناجمة عن وهم خاص بعصر ما. وبطبقة اجتماعية ضعيفين بسبب العقل المحض والاسطورة القوية، هذا الحشد يضجر ويظهُر نفسَه ويصرح بأن تلك الواجهات غير الحقيقية هي واجهات المدينة. وبالتالي فهو يعطي لنفسه الحق العقلاني في افتراض وجود إنسان (رجل) خلف الممثل ولكن في لحظة اكتشاف الايمائية (التمثيلية) يقوم استوديو آركور ليتدخل في اللحظة المناسبة، ليطلقَ إلهاً، فيصبح كل شيء، لدى هذا الجمهور البورجوازي الضجران (المتقزز) والعائش على الكذبِ، مقتنعاً بالنتيجة. تشكل صورة آركور بالنسبة للممثل الشاب، طقساً تدريبياً (إدخالياً) وشهادات صحية رفيعة المستوى، وهوية مهنية فعلّية.

هل يعتبر الممثل مكّرساً بالفعل إذا لم يلمس مصباح آركور المقدس؟ هذا المربع الذي يظهر فيه للمرة الاولى رأسه المثالي (صورته المثالية) وهيئته الذكية سواء كانت حساسة أو خبيثة، تبعاً للعمل الذي سيلتزم به طيلة حياته، إنه الفعل المعلن الذي يقبل المجتمع كله من خلاله، بتجريده من قوانينه الفيزيائية الخاصة وتؤمن له دخلا أبدياً، بوجهه الذي يستقبل كهبة، يوم التكريس، كافة السلطات المرفوضة في الظروف العاديّة، على الاقل بشكل فوري، هذه السلطات ذات الشكل الواحد: روعة لاتتبدل، وجاذبية تخلو من كل أنواع الشر، وقوة فكرية ليست بالضرورة فناً أو جمالاً يتمتع به الممثل. لهذا نرى أن مصوريّ (تيريزلوبرا) وأنييس فاردا ، على سبيل المثال، يتصدرون الساحة (مصورون طليعيون): فهذه الصور تترك دائماً للممثل وجههُ التجسيدي، وتحبسه بشكل صريح، بشيء من الاذلال الصريح، في وظيفته الاجتماعية التي هي وظيفة «تمثيل» وليست وظيفة

«كذب». بالنسبة لاسطورة غريبة كأسطورة وجوه الممثلين، فإن هذا الحزب هو حزب ثوري. فعدم تعليق الصور الكلاسيكية على أدراج استوديوهات آركور، هذه الصور المزخرفة، الواهنة الملائكية، أو المسترجلة (تبعاً للجنسين) تعتبر جرأة لايقدر عليها إلا ماندر من المسارح(*) .



(*) : ألا يذكرنا هذا ـ حتى اليوم بالصور المعلقة في « بوفيهات » السينما عندنا ، وعلى أدراجها بغرض إيهامنا أن العرض إن هو إلا تمثيل لهذه الوجوه الجميلة ؟ (المترجم) .

الرومان
في السينما

في فيلم يوليوس قيصر الذي أخرجه مانكيو فيتش، يلاحظ المشاهد سجفاً من الشعر على جباه الشخصيات فمنها من جعّدها، ومنها من تركها خيطية الشكل، ونفر ثالث قنبرها، ومنهم من دهَنها بالزيت، لكنها جميعاً قامت بتمشيطها بشكل جيد. أما الصُلعان فلم يقبلوا المشاركة في هذا الفيلم على الرغم من أن التاريخ الروماني قد قدم لنا عدداً لابأس به من هؤلاء. ومن كان شعره قليلاً لم يكن مُعفى من هذه الحسابات، وقد عُرفَ الحلاق، وهو الحرفي الاساسي في الفيلم، دائماً كيف يختلس لهم خصلة شعر أخيرة تلتقي بدورها بحافة الجبهة، تلك الجباه الرومانية التي تدل نزارتها على خليط نوعي من القانون والفضيلة والانتصار.

إذاً، ماهو الشيء المرتبط بتلك الاسجاف العنيدة ؟ لاشيء أكثر من إظهار الهوية الرومانية للشخصية. وهنا نرى ، بشكل واضح، الدافع الرئيسي للمشهد: وهو العلامة. خصلة الشعر الجبهيّة تفيض بالوضوح، إذ لايشك أحد بأنه في روما القديمة: ويستمر هذا اليقين. فالمثلون يتحدثون ويفعلون ويناقشون المسائل «الكونّية» ، وبفضلِ هذا العَلم المرفوع فوق جباههم، فهم لايفقدونَ أي شيء من احتماليتهم التاريخية: حتى إن عموميتهم GENERALTITE تتضخم بأمان، وتعبر المحيط والعصور لتصل حتى المِعزاق اليانكي لممثلي هوليود الصامتين. لايهم، فالجميع متأكدون من وجودهم في اليقين الهادئ لعالم لاتدليس فيه،

حيث الرومانيون هم رومانيون بسبب أوضح العلامات: ألا وهي ذلك الشعر النازل على الجبين.

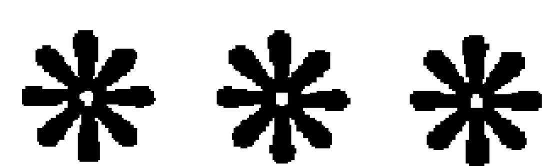
بالنسبة لفرنسي لايزال يرى في الوجوه الاميريكّة شيئاً غريباً EXOTIQVE، فإنه يحكم على هذا الخليط من الاشكال مثل /قطاع الطرق/ الشريف، وسجف الشعر الروماني بأنه خليط مثير للاستهزاء: ويرى فيه إثارة هزلية GAG رائعة لمسرح المنوعات (ميوزيك هول) . وذلك لان العلامة، بالنسبة لنا تعمل بإفراط. وهي تفقد قيمتها حينما تفصح عن غايتها. لكن هذا السجف النازل فوق الجبين اللاتيني طبعاً، وهو جبين مارلون براندو، يفرض علينا ذلك الجو دون أن يُثير الضحك فينا. وليس مستبعداً ان جزءاً من النجاح الذي حققه هذا المثل فيأوروبا سبيه اندماج تلك الجاذبية الشَعْريّة الرومانية في الشكل العام للشخصيّة. اما يوليوس قيصر، فهو فظيع (لايصّدق) ، بسحنتهِ التي تشبه سحنة محام أنجلو ـ ساكسوني رأيناها سابقا في آلاف الادوار الثانوية البوليسية منها أو الهزليّة، يوليوس قيصر هذا بجمجمته الساذجة حيث وجد الحلاق صعوبة في للمة خصلة الشعر فوقها.

في ترتيب الدلالات الشعرية، هناك علامة فرعيّة وهي المفاجآت الليلية: بورشيا وكالبورنيا مستيقظتان في غمرة الليل، وشعرهما مهمل بشكل واضح. ترى الاولى ـ وهي المرأة الاصغر ـ والفوضى بادية عليها. أي أن عدم الاستعداد ظاهر عليها تماماً، أما الثانية وهي الأكثر نضجاً فتمثل حالة ضعف أهتم مصّففُ الشعر بها أكثر من الاولى، ضفيرتها تطوق عنقها وتعود من أمام الكتف الايمن بشكل تفرض علينا معه العلامة التقليدية للفوضى، وهي عدم التناظر. لكن هذه العلامات تنطوي على المبالغة والسخرية في آن معاً: فهي تفرض «شكلا طبيعياً» وهذه العلامات لاتملك حتى شجاعة التكريم حتى النهاية، انها علامات «غير صريحة».

هناك علامة أخرى يقدمها يوليوس قيصر هذا: كافة الوجوه تتعّرقُ دون توقف: وجوه العامة والجنود، ووجوه المتآمرين، كلها تُعْرقُ قسماتهم العقيمة والمتشنّجة في تعّرق غزير (من الفازلين). وفي هذا الفيلم تكَثر مشاهد التصوير القريب، فيصبح التعّرق هنا حتماً، خاصية مقصودة. وكما هو شأن السجف الروماني أو الضفيرة الليلية، فإن الفرق هنا يشكل علامة. علامة على ماذا؟ الجواب انها علامة على الاخلاقية. الجميع يتعّرقون، لانهم يناقشون شيئاً ما في

أعماقهم، إذ ينبغي علينا جميعاً، من حيث المبدأ، أن تكون في مكان فضيلة تختمر بشكل فظيع، أي في مكان التراجيديا، والعرق هو الذي يتكفل بإبراز ذلك: فالجمهور الذي صدمه موت القيصر وبعدها حجج مارك انطوان، هذا الجمهور يتعرق. وعن طريق هذه العلامات وحدها فهو يوّفق وبشكل اقتصادي، بين شدة انفعاله وبين الطابع الفظ لشرطهِ. والرجال الفضلاء كبروتوس وكاسيوس، وكاسكا، لايكفون، هم أنفسهم عن التعرق، مبينين بذلك الجهد النفسي الضخم الذي تحدثه فيهم الفضيلة التي ستتمخض عنها الجريمة. التعّرق يعني التفكير (الامر الذي يستند حتماً على بدهية خاصة بجمهور رجال الاعمال وهي أن التفكير هو عملية عنيفة كارثية يشكل العرق أقل علاماتها). وطيلة الفيلم، هناك رجل واحد لايتعرق، رجل أسود يظل أمردَ رخواً وكتيماً هو القيصر. طبعاً بما أن القيصر هو موضوع الجريمة فإنه يظل جافاً، لانه لايعرف شيئاً، فهو لايفكر، وعليه أن يكون حذراً، وحيداً ومهذباً (مصقولاً) كدليل إثبات،

هنا أيضاً العلامة الغامضة: إذ تبقى على السطح إلا أنها لا تتنازل عن أن تظهر بمظهر العمق، فهي تريد إفهامنا (وهو أمر محمود) ولكنها تقدم نفسها في نفس الوقت كعلامة عضوية (وفي هذا غش) وهي تفصح عن نفسها بإنها، في نفس الوقت قصدية ولايمكن كبحها، مصطنعة وطبيعية، مُنتجة ومعثور عليها، وهذا من شأنه إدخالنا في اخلاقية للعلامة. لا يجوز للعلامة أن تقدم نفسها إلا بشكلين متطرفين: إما فكرية بشكل صريح، أو مُفصّلة، عن طريق بعدها، إلى نوع من الجبر، كما هو الأمر في المسرح الصيني حيث يعني العَلَمُ تماماً الكتيبة أو أنها تكون متجذرة بشكل عميق، ومخترعة دائماً نوعاً ما، مقدمة وجهاً داخلياً وسرياً، وهو اشارة إلى لحظة ما، وليس إلى مفهوم (وهذا يذكرنا بفن ستانيسلافسكي) ، لكن العلامة الوسيطة (السجف الدال على الطابع الروماني أو تعرق الفكر) يفصح عن مشهد متخلف ، يخشى الحقيقة الساذجة بمقدار ما يخشى التصنع الشامل . لأنه إذا كان مناسباً أن يكون المشهد معمولاً ليجعل العالم أكثر وضوحاً، فسيكون هناك ازدواجية من شأنها أن تخلط العلامة مع المدلول. وهي إزدواجية خاصة بالمسرح البرجوازي. بين العلامة الفكرية والعلامة الحشوية، يضع هذا الفن ، بشكل مخادع ، علامة هجينة ، مضمرة، ومدعيّة في نفس الوقت ، ويطلق عليها تسمية تفخيمية هي العلامة « الطبيعية».



الكاتب في إجازة

كان أندريه جيد يقرأ شيئاً من بوسيويه BOSSUET وهو يزور الكونفو. هذه الوضعية تلخص نوعاً ما من المثال الذي يقتدي به كتابنا «حينما يكونون في إجازة» وقد ظهروا في صور التقطها لهم مصورو صحيفة لو فيجارو. وهم يجمعون الفراغ العادي إلى هبة الموهبة التي لا يوقفها ولا يحط من شأنها أي شيء. هو ذا إذاً «ريبورتاج» مناسب وفعّال من الناحية السوسيولوجية. من شأنه أن يعلمنا دون مواربة عن الفكرة التي تكونها بورجوازيتنا حول كتابها.

وأول ما يبدو أنه يدهش هذه البرجوازية . هو رؤاها الواسعة الخاصة بها والتي تنطوي على الاعتراف أن الكتاب هم أيضاً أناس لهم عطلتهم كأي شخص كان. العطلة واقعة اجتماعية حديثة. وبالتالي من المفيد لنا تتبع تطورها الأسطوري. في البداية كانت العطلة حدثاً مدرسياً. ثم أصبحت. بعد أن صارت العطل مأجورة. حقيقة بروليتارية. أو كادحة على الأقل. والتأكيد على أنّ هذه الواقعة يمكن أن تطال الكتاب من الآن فصاعداً. وأن المختصين بالنفس البشرية يخضعون أيضاً إلى القانون العام للعمل المعاصر. فهذا يعني شكلاً من أشكال إقناع القراء البورجوازيين بأن هؤلاء الكتاب يماشون عصرهم: فنحن نسر للاعتراف بضرورة قليل من التفاهات. ونلين أمام الحقائق «الحديثة» عن طريق سيغفريد SIEGFRIED وفوراسيتيه FOURASTIE.

طبعاً. إن إضفاء صفة الكدح PROLETARISATION على الكاتب لم تعطَ له إلا بشح حتى يمكن تدميرها فيما بعد. وما إن يكتسبْ رَجُل الأدب صفة اجتماعية (العطلة تشكل حصناً محبباً له) حتى يعود إلى الوطن الالهي الذي يقتسمه مع محترفي المهنة و«الطبيعي» الذي تخلدَ فيه روائيونا قد أنشئ في الحقيقة ليعبر عن تناقض رفيع المستوى: بين شرطٍ تافه أنتجه. مع الأسف. عصر مادي. وبين المكانة العالية التي يمنحها المجتمع البورجوازي بشكل ليبرالي إلى جماعته من رجال الثقافة (شريطة ألاّ يهددوا ذلك المجتمع).

إن ما يبرهن على التفّرد الرائع للكاتب، هو أنه، خلال تلك العطلة، التي يتقاسمها بشكل أخوي مع العمال وموظفي المتاجر CALICOTS ، لايكف عن العمل أو عن الانتاج، إذا فهو عامل مزيف، وبالتالي فهو لايقضي إجازة حقيقية، هناك من يدون ذكرياته، وآخر يصحح أوراقاً امتحانية، وثالث يعد لإصدار كتابه القادم. ومن لايفعل شيئاً فهو يعترف أن في سلوكه هذا تناقضاً حقيقياً، إنجازاً طليعياً لايفصح عنها سوى فكر محدود. عند هذا التبجح الاخير، ندرك أنه من «الطبيعي» ان لايكف الكاتب عن الكتابة وفي مختلف الحالات. فهو يماثل أولاً الانتاج الادبي مع نوع من الإفراز اللاإرادي. إذاً تابو. لأن هذا الانتاج لايخضع للحتميات البشرية، ولكي يكون حديثنا اكثر شهامة نقول. إن الكاتب هو فريسة إله داخلي يتحدث في كل الاوقات، دون أن يهتم. وهو طاغية عطلة وسيطة. الكتاب في إجازة، لكن ملهمتهم (ربة الالهام) تظل مستيقظة، وتولّدُ بلا انقطاع.

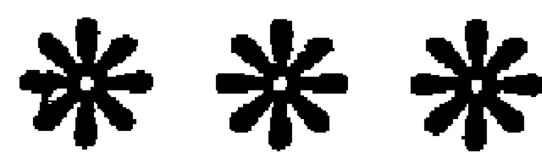
الميزة الثانية لهذا الهذيان، ذلك أنه، بسبب طبيعته الشرطية، يشكل جوهر الكاتب نفسه، والكاتب يسلّم، بلا شك، أن له وجوداً بشرياً، ومنزلاً ريفياً قديماً وعائلة، وسروالاً قصيراً (شورت)، وابنة صغيرة، الخ. لكنه، خلافاً للعمال الاخرين الذين يبدلون جوهرهم، وليسوا سوى مصطافين على ا لشاطئ. أما الكاتب فيحافظ على طبيعته ككاتب اينما ذهب وامتلاكه للعطلة يعني أنه يعلن عن إنسانيته. لكن الإله يبقى، والكاتب يظل كاتباً مثلما كان لويس الرابع عشر ملكاً ولو كان جالساً على كرسي مثقوب. وهكذا فإن وظيفة رجل الإدب، بالنسبة للاعمال البشرية تشبه وظيفة الرحيق بالنسبة للخبز: جوهر عجائبي، خالد، وإذا تنازل واتخذ شكلاً اجتماعياً ما، فذلك لكي يُفهم اختلافه المهيب بشكل افضل. كل هذا يقود الى الفكرة نفسها وهي الفكرة القائلة بوجود كاتب فوبشري SURHOMME بنوع من الكائن الاختلافي يضعه المجتمع في المواجهة لكي يتسنى له اللعب بالتفرد المزيف الذي تمنحهُ له.

- إذن، فالصورة الطيبة «للكاتب في إجازة» ليست سوى إحدى صور التزييف الماكر الذي يقوم به المجتمع ليستعيد بها الكتاب بشكل أفضل: لاشيء يعرض تفرد «الموهبة» أكثر من مناقضتها - وليس نفيها — عن طريق تتفيه PRISAISME تجسيدها: وهي حيلة قديمة من حيَل علوم القداسة. كما نرى اسطورة «العطل الادبية» تتجاوز فترة الصيف: فتقنيات الصحافة المعاصرة تسعى شيئاً فشيئاً الى اعطاء صورة (مشهد) مُبْتَذَلةٍ عن الكاتب. لكننا نخطئ كثيراً إذا اعتبرنا ذلك سعياً

للهداية (الثواب الى الرشد) بل العكس مـن ذلـك، لاشـك أنـه يبدو لي مؤثـراً أنـا القارئ العادي، أن أســاهم عـن طريـق الثقـة في الحيـاة اليوميـة لجنـس اختارتـه العبقرية: لاشك أنني سأحس بإنسانية أخويـة لذيـذة، حيـث أعـرف عـن طريـق الصحف أن كاتباً كبـيراً يلبس بيجامـا زرقـاء اللـون، وان روائيـاً شـاباً يميـل الى الفتيات الجميلات، وجبن روبلكون وعسل لافاند. وهذا لايمنع أن رصيـد العمليـة هو أن الكاتب يصبح أيضاً نجماً، ويغادر هذه الارض ليرتدي لباساً مقدسـاً حيـث لاتمنعه بيجامته وأجبانه ابداً من العودة الى استعمال كلامه النبيل الخالق.

إن تزويد الكاتب بجسدٍ شهواني أمام الملأ، والكشف عن انـه يحـب النبيـذ الابيض المز، والبيفتيك الازرق، هذا يعـني جعـل منتوجـات فنـه أكـثر عجائبيـة وذات جوهر إلهي بالنسبة لي.

مع أن تفاصيل حياته اليومية تجعلني أكثر قرباً ووضوحاً من طبيعة إلهامه، فإن مجمل التفرد الاسطوري لشرطه هو مايقره الكاتب من خلال مسّاراتٍ من هـذا النوع، إذ أنني لاأستطيع إلا أن أضع على عاتق إنسـانيةٍ مُثلـىَ، وجـود كائنـات كبيرة لترتدي بيجاماتها الزرقاء في نفـس الوقـت الـذي يظهـرون فيـه علـى أنهـم الوعي الشامل، أو أُجَاهرُ بحب أجبان الروبلكون بنفس الصوت الذي يعلنـون مـن خلاله نظريتهم الظواهرية القادمة حول الانا EGO. إن التحالف الفريـد بـين هـذا النبل وتلك التفاهة، يعني أننا مستمرون في الاعتقاد بالتناقض: وبمـا أن التنـاقض عجيب كلياً، فإن أي حد من حدوده يكون كذلك: وقد يفقد حتماً كل أهميتـه في عالم زالت فيه عَن عَمَل الكاتب صيغة القدسية لدرجــة صار يبـدو معهـا طبيعيـاً كوظائفه اللباسّية والذوقَية.



رحلة
الدم الأزرق البحرية

منذ التتويج بدأ الفرنسيون يفترون بعد تجديد الواقع الملكي، الذي كانوا متعلقين به الى درجة كبيرة. والرحلة التي قام بها مائة أمير فوق اليخت اليوناني أغاممنون. سرتهم كثيراً. وتتويج الملكة إليزابيث كان موضوعاً مؤثراً وعاطفياً، ورحلة الدم الازرق البحرية تشكل مرحلة شائكة: فالملوك قد قاموا بأدوار البشر، كما الامر في إحدى كوميديا FLERS وكايافيه CAILAVET، وقد نجم عنها الف حالة غريبة (مضحكة) ناتجة عن تناقضاتها (الحالات) مثل: ماري أنطوانيت وهي تقوم بدور بائعة اللبن. والحالة المرضية الناتجة عن مثل هذه التسلية تكون ثقيلة: بما أننا نتسلى بالتناقض. فذلك لاننا نفترض أن حدوده متباعدة. وبمعنى آخر. إن للملوك جوهر فوق بشري. وحينما يستعيرون. بشكل مؤقت، بعض أشكال الحياة الديمقراطية. فذلك لايتعدى مجرد التجسيد المخالف للطبيعة. ولايكون ممكناً إلاّ بالتنازل فقط. وإظهار الملوك بأنهم يمارسون التفاهات PROSAISME. فهو اعتراف بأن هذه المكانة ليست مكانتهم الطبيعية، مثلما ان الصفة الملائكية ليست من خصائص جميع الناس، وهذا يعني أن الملك لايزال يتمتع بالحق الإلهي.

وهكذا اتخذت الحركات الحياديّة للحياة اليومية، فوق اليخت أغاممنون، طابعاً مفرطاً في الجرأة كتلك النزوات الإبداعية FANTISIES حيث تتجاوز الطبيعة عوالمها: حتى الملوك يحلقون ذقونهم! هذه السمة تناقلتها صحافتنا

المعروفة كفعل تفردٍ غريبٍ، كما لو أن الملوك كانوا بممارستهم لهذا الفعل، يقبلون المخاطرة بمملكتهم، معترفين، من جانب آخر بإيمانهم بطبيعته الأبدية، الملك بول كان يرتدي قميصاً بكمين قصيرين، والملكة فريدريك تلبس ثوباً منقوشاً أي أنه ليس ثوباً فريداً من نوعه، لكن رسوماته يمكن أن توجد على جسم أي انسان. في الماضي كان الملوك يتخفون بملابس الرعاة، أما اليوم فهم يشترون ملابسهم لمدة خمسة عشر يوماً من أحد مخازن يونيبري، هذه علامة التخفي بالنسبة لهم، وهناك مكانة ديمقراطية يتمتعون بها وهي الاستيقاظ عند الساعة السادسة صباحاً. كل ذلك يعطي فكرة عن مثالية معينة للحياة اليومية، لكن بمعنى مقلوب: كارتداء القمصان ذات الاكمام القصيرة، وحلاقة الذقن عن طريق الخادم، والاستيقاظ المتأخر. وبتنازل الملوك عن هذه المزايا، فإنهم يدفعون بها الى سماء الحلم: وتضحيتهم هذه ـ مع كونها مؤقتة ـ تثبت علامات االسعادة في خلودها.

الاكثر غرابة، هو أن الطابع الاسطوري للوكنا قد تعلمن، لكنه لم يكن أبداً مُدّبراً عن طريق علموية ما. فالملوك يُعرفون عن طريق جنسهم (الدم الازرق)، كالجراء والسفينة، ذلك المكان المفضل لكل نهاية، هي نوع من فلكٍ حديث يحفظ بداخله التغيرات الاساسية للنوع الملكي، لدرجة ان ما نتوقع فيها، علناً، إمكانية حصول بعض الإزواجات. الخيول الأصيلة حينما تُحبَسُ في مرابطها السابحة، تكون بعيدة عن أي عرس هجين. فكل شيء معدلها (سنويا؟) لتتمكن من التكاثر فيما بينها، ربما أن قلتهم تشبه قلة ذلك النوع من الكلاب المسمى «PUG DOGS» ، والسفينة التي تثبتهم وتجمعهم تشكل نوعاً من المخالف (•) المؤقتة، حيث يُحرص، ولحسن الحظ، يخشى ان يستمر فضول إتنوغرافي تُضْمَنُ لهُ الحماية كما تضمنُ لمنتزهٍ في SIOUX (••).

ويختلط الموضوعان العريقان ببعضهما، موضوع الملك ـ الإله وموضوع الملك ـ الموضوع. غير أن هذه السماء الاسطورية MYTHOLOGIQUE ليست بغير أذى للارض. المخادعات الاكثر اثيرية، والتفاصيل المسلية لرحلة الدم الأزرق، كل هذا

(•) : ج مخلف: مكان مُعَدّ للتزاوج والتكاثر [م].

(••) : شعب يعيش في شمال الولايات المتحدة ويشكل جماعة لغوية متجانسة. [م]

الكلام الخلاب النـادري الـذي أسـكرت بـه صحافتنـا الرئيسـية قُراءهـا، لم يكـن بلاعاقبة (سيئة): والامراء وهـم أقويـاء مـن خـلال ألوهيتهـم العامهـة، يمارسـون السياسة بشكل ديمقراطي: فهذا كونت باريس يترك اليخـت أغـاممنون عـائداً الى باريس «ليراقب» مصير الـ C.E.D . ويُرسل بالشـاب خـوان(***) الامـير الإسـباني للوقوف مع الفاشية الاسبانية.

(***) : ملك اسبانيا الحـالي .

نـقدٌ
أبكمٌ وأعمىٌ

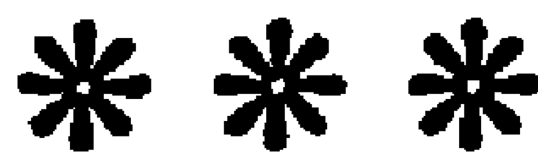
غالباً ما يلجأ النقاد (الأدبيـون والمسـرحيون) الى حجتـين فريدتـين، تنطـوي الاولى على تقرير (فرض) مفاجئ لموضوع النقد الذي لامثيل له. وبالتالي النقد الذي لانفعَ فيه. أما الحجة الاخرى التي تظهـر بدورهـا ايضـاً بشـكل دوري. فتنطـوي على الاعتراف بالغباء أو بشدة تبلد الذهن وبالتـالي عـدم القـدرة علـى فهـم نـص معروف بأنه فلسفي: وهكذا فإن قطعة كتبها هنري لوفيفر عن كيركجارد، أثـارتْ لدى أفضل نقادنا (أنا لا اتحدث هنا عن أولئك الذين يعترفون علناً بغبائهم) رعباً مُصْطَنَعـاً بالغبـاء (كـان هدفـه حتمـاً النيـل مـن لوفيفـر وإيقاعـه في عقليّـة صرفـة مضحكة).

لماذا. إذاً يعلن النقد بشكل دوري عــن عجْـزِهِ أو عـدم قدرتـه علـى الفهـم ؟ بالتأكيد ان هذا الامر ليس سببه التواضع: لاشيء يريح أكثر من أن يعـترف مثـلٍ هذا المعترف بأنه لايفهم شيئاً من الوجوديّة. ولاشيء أضْحَكْ. وبالتالي أكثر تأكيداً أن آخر يعترف بإرتباك بأن الحظ لم يسعفهُ للدخول في فلســفة الغرابـة. ولاشـيء أكثر عسكرية من أن يرافع ثالثٌ من أجل شعريّة لامثيل لها.

كل ذلك، يعني في الحقيقة أن المرء يعتقدُ بانه يتمتع بذكاء واثق لكي يشكل الاعتراف بعدم الفهم. تشـكيكاً بوضـوح المؤلـف، وليـس بوضـوحِ تفكـيره: فـانهم يتصنعون الغباء لكي يتمكنوا من حمل الجمهور عليٍ الصـراخ. ونقلـهِ مـن التواطـؤ بالعجز الى التواطؤ بالذكاء. وهي عملية معروفة جيدا في صالونات VERDURIN . «أنا الذي مهنتي أن أكون ذكياً، لا أفهــم شـيئاً ممـا يقـال. وبالتـالي فـأنتم أيضـاً لاتفهمون شيئاً مما يقال. إذاً فانهم أذكياء مثلي».

ان الوجه الحقيقـي لهـذه الاعترافـات الوسميـة بـالعجز الثقـافي ، هـو تلـك الأسطورة الظلامية القديمة التي تقول إن الفكر[ة] ضـار[ة] إن لم يخضـع /تخضـع لرقابة «الحسّ السـليم» و«العاطفـة»: المعرفـة هـي الشر، لأنهمـا دفعـا إلى نفس/ الشجرة (المصدر). الثقافة مسموح بها شريطة أن تستمر بالإعلان عن بُطلان أهدافها وحدود قوتها (انظر في هذا الموضوع أفكار السيد غراهام غرين، حول علماء النفـس وحـول الأطبـاء النفسـانيين)؛ لتعـبر عـن ترطيـب عــابر لـلروح. هــذه الثنائيــة الرومانتيكية القديمة، ثنائية القلب والرأس (العقل) لا وجُود لها إلا في مصورة قـد تعود في أصولها إلى الفنوصيـة. إلى تلـك الفلسـفات المُؤفينـة (المسكنة) الـتي طالما كونت في نهاية الأمر استكمالا للنظم (السلطات) القوية، التي تتخلص من المثقفين عن طريق إرسالهم للاهتمام قليلاً بالانفعال وبما لا يمكــن وصفـه. الحقيقـة أن أي تحفظ على الثقافة يشكل موقفاً تخريبياً، واحتراف النقد والاعلان عن أننا لا نفهم شيئاً من الوجودية أو الماركسية (لأن الفلسفات غير المفهومة هما هاتــان الفلسـفتان عن عمد). فذلك يعني أننا نقيم عمانا أو صمتنا تبعاً لقاعدة شـاملة للتلقـي، وهـو يعني، استبعاد الماركسية والوجودية من العالم : «وبما أنني لا أفهم، فذلك يعـني أنكم حمقى» .

لكن إذا خشينا أو احتقرنا الأسس الفلسفية لعمل معين، وإذا طالبت بصـوتٍ عال بحقك في عدم فهم أي شيء منها، وبعدم الحديث عنها، فلماذا إذاً تجعـل من نُفسك ناقداً ؟ مع أن الفهم والإيضاح هما مهنتك . بوسعك طبعاً أن تحكم على الفلسفة باسم الحس السليم. [لكـن] المشـكلة هـي أنـه إذا كـان «الحـس السليم» و«العاطفة» لا يفقهان شيئاًفي الفلسفة، فإن الفلسـفة نفســها تفهمهـا بشـكل جيـد، أنت لا تريد فهم قطعة لوفيفر عن الماركسية، لكن كـن واثقـاً أن الماركســي لوفيفـر يفهم تماماً عدم فهمك. خصوصاً (وأنا أظنك داهيـة أكـثر ممـا أنـت غـير مثقـف) اعترافك الذي يبدو «غيرضار».



الصابونيات والمنظفات

وضع المؤتمر الأول للتنظيف (المنظفات) (باريس - أيلول 1954) الناسَ في حالة من الغبطة إزاء مسحوق أومو. فالمنتوجات المنظفة ليس لها فقط أي تأثير ضار على الجلد. لكنها أيضا قد تنقذ عمال المناجم من السيليكوز. لقد صارت هذه المنتوجات منذ بضعة سنين موضوعاً لدعاية شاملة ومكثفة لدرجة أنها تشكل اليوم جزءاً من الحياة اليومية للفرنسيين. حيث ينبغي على التحليلات النفسية. إذا ما نجحت. أن تهتم بها . عندها يمكن أن نضع التحليل النفسي مقابل السوائل المُطَهِّرة (جافل) والبودرة الصابونية (لوكس - بيرسيل) أو المُنظفات (راي - بيك - أومو). والعلاقات القائمة بين العلاج و المرض تختلف عن العلاقات القائمة بين المنتوج وبين القذارة (الوسخ) .

فعلى سبيل المثال . طالما اعتبر ماء جافيل كنوع من النار السائلة ويجب أن يكون استخدامه محسوباً بدقة وإلا فسيفسد الغرض (المادة). و«يخترق». والأسطورة الكامنة وراء هذا النوع من المنتوج تستند إلى فكرة التغيير العنيف (العميق). الكاشف للمادة: ومن يؤدي هذه المهمة. هو من نوع كيميائي أو قاطع (باتر): المنتوج «يقتل» الوسخ. أما البودرات (المساحيق) فهي عناصر مفرقة، ويكمن دورها المثالي في تحرير الغرض (المادة) من عدم كماله الظرفي: وبه يتم طرد الوسخ وليس القضاء عليه. في المصورات التي تتحدث عن أومو. يشكل الوسخ عدواً أسود صغيراً ضعيف البنية يهرب سريعاًأمام الغسيل النظيف الجميل ، وفقط أمام تهديد حكم أومو ولا شك أبداً أن أحماض الكلور والأمونياك هي المفوضة على شكل نوع من النار الشاملة، للإنقاذ. لكنه إنقاذ أعمى. أما المساحيق فهي انتقائية تدفع بالوسخ وتقوده عبر نسيج الغرض (المادة)، وتضطلع بوظيفة

بوليسية وليس بوظيفة حربية . ولهذا التمييز ضامنوه الأعراقيون [علم الأعراق]: السائل الكيميائي يطيل حركة المرأة الغسالة وهي تسوط غسيلها، والمساحيق تحل بالأحرى، محل حركة ربة المنزل وهي: تنحني لعصر الغسيل وتقليبه فوق المغسل.

لكن في ترتيب المساحيق، ينبغي، أيضاً، أن نقابل الدعاية النفسية بالدعاية التحليلية النفسية (لا أقصد باستعمال هذه الكلمة أي مدرسة معينة) على سبيل المثال فإن البياض [الناتج عن استعمال مسحوق] بيرسيل يؤسس قيمته على حتمية [الوصول إلى] نتيجة معينة؛ فنحن نحرك الغرور الاجتماعي ومظهره لمقارنتنا غرضين أحدهما أكثر بياضاً من الآخر. ودعاية أومو تشير أيضاً إلى أثر المنتوج (بشكل تفضيلي طبعاً لكنها تكشفُ عن عملية فعله: وبالتالي فهي تضع المستهلك في نمطٍ معيشي للمادة وتجعله شريكاً في الخلاص وليس فقط مستفيداً من النتيجة: وبهذا فإن للمادة هنا حالات قيمية. يستخدم أومو منها حالتان جديدتان في نظام المنظفات: العميق والمزبد (الراغي). فقولهم إن أومو ينظف في العمق (انظر ساينيت(*) السينما ـ الدعائية) يفترض أن القماش عميق ، وهو أمر لم نفكر فيه أبداً من قبل، وهذا يعني دون شك الإشادة به وجعله بمثابة غرض مجمل (منمق) لاندفاعاته التطويقية ولملمسهِ الموجود في اي جسد بشري. أما بالنسبة للرغوة، فدلالتها على الرقي (البذخ) معروفة جيدا : إن مظهرها غير المفيد: ثم تكاثرها الغزير، والسهل، واللامحدود تقريباً، تجعلنا نفترض وجود مبدأ صارم في المادة التي تخرج منها [الدلالة] ، وجوهر نظيف وقوي، ووفرة من العناصر الفعالة في حجم أصلي صغير. أخيراً فإن الرغوة تثير لدى المستهلك خيالاً هوائياً حول المادة، وصيفة اتصال خفيفة وعمودية في آن معاً يتابعها كمتعة في النظام التذوقي (الكبد المدسم، المحليات، النبيذ) كما في نظام الملابس (موسلين، تول). أو نظام الصابون (منظر نجمة سينما وهي تستحم). كما يمكن للرغوة أن تكون علامة روحانية معينة، باعتبار أن الروح، كما هو شائع عنها، قادرة على استنباط كل شيء من لاشيء. والرغوة سطحٌ من الآثار الناتجة عن حجم صغير من

(*): ساينيت: كوميديا اسبانية [م] ، وبالتالي تصبح الجملة : ارجع (أو انظر) إلى كوميديا السينما الدعائية [م] .

الأسباب (يمكن تحليل الكريمات بشكل مختلف؛ تحليلاً ذا طابع تخديري SOPITIF[(**)] : فهي تزيل التجاعيد، والألم، والنار ....الخ). المهم أن نعرف كيف نخفي الوظيفة الكاشطة للمادة الصابونية بصورة لذيذة بتقديم مادة عميقة وهوائية (جوية) في أن معاً. قادرة على التحكم بالنظام الجزيئي للقماش دون مهاجمته، وهي غبطة عليها ألا تنسينا وجود مستوى ما حيث بيرسيل وأومو، يشبهان في مخططهما (التروست) الانجليزي ـ الهولندي: UNILEVER.

(**): من اللاتينية : SOPORO [م].

الفقير والكادح

البروليتاري

آخر إثارات شارلو(*) الهزليّة تمثّلت في تقديم نصف الجائزة التي منحها لـه السوفييت الى صناديق القس بيير. وهذا يعني في حقيقة الأمر المساواة الطبيعيّة بين الفقير وبين البروليتاري. ولطالما نظر شارلو إلى البروليتاري بشكل مشابه لنظرته الى الفقير: ومن هنا القوّة الإنسانيّة لعروضه (أفلامه) . وكذلـك غموضهـا السياسـي. وهو أمر واضح في فيلمه الرائـع. الأزمنـة الحديثـة. ففيـه يلامـس شـارلو دائمـاً الموضوع البروليتاري دون أن يتحمل مسؤوليته سياسياً.

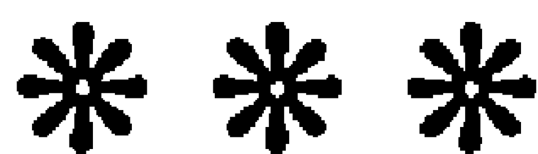
فما يعرضهُ علينا هو صورة الكـادح الـذي لايـزال أعمـى ومخدوعـاً يتحـدد بالطبيعـة المباشَرة وباغترابـه الكلـيّ بـين أيـدي سـادته (أربـاب العمـل ورجـال الشرطة). الكادح بالنسبة لشارلو. يظل إنساناً جائعاً. وتصوير الجوع عنـده يظـل ملحمياً: الضخامـة غـير العاديـة للسـندويش. أنهـار الحليـب . الفواكـه الـتي يرميها بعضهم بلا مبـالاة وهـي بالكـاد معضوضـة . فيعـرض آلـة للأكـل بشـكل تهكمي وهي آلة ذات جوهر له علاقة برب العمل) لاتقدّم سوى أغذيـة مجـزّأة. لاشك في تفاهتها. وإنسان شارلو | الذي يرسمه شارلو | المحبوس في جوعه. يقـع دائماً تماماً تحت الوعي السياسـي : فالإضراب بالنسبة له يُعتبَرُ كارثة لأنه يهدد فعلاً مصير إنسان أعماه الجوع. وهذا الإنسان لايلتقي بالطبقة العمّاليـة إلا حينمـا يلتقي الكادح بالفقير تحت أنظار (وضربات) الشـرطة. تاريخيّـاً. شـارلو يتحـدث تقريباً عن العامل في فترة الإصلاح حيث تمرد العامل اليدوي على الآلـة. ويئـس

(*) : المقصود شارلي شابلن [م] .

من الإضرابات، وشدهته قضية الخبز (بالمعنى العادي للكلمة) إلاّ أنه ظلّ عاجزاً عن الوصول الى معرفة الأسباب السيّاسية وضرورة وجود استراتيجيّة جماعيّة.

لكن السبب في هذا يعود تماماً الى أن شارلو يصوّر نوعاً من البروليتاري الخام الذي لايزال خارج الثورة، وإلى سعة قوّتهِ التمثيليّة. وليس هناك أي عمل اشتراكي تمكن من الوصول الى التعبير عن الشرط المهين للعامل بمثل هذا العنف والتسامح اللذين توصل إليهما شارلو. ربما يكون بريخت، وحده قد استطاع استشراف ضرورة أخذ الإنسان بعين الإعتبار عشية الثورة وذلك من أجل مصلحة الفن الإشتراكي، أي ذلك الإنسان الذي لايزال أعمى والذي يُشرف على الإنفتاح على النور الثوري بسبب التفاقم «الطبيعي» لتعاساته. وحينما أظهرت الأعمال الأخرى العامل المنغمس في النضال الواعي، بدافع العلّة والحزب، فقد أخذت بعين الإعتبار الواقع السياسي الضروري، لكنه واقع يخلو من القوة الجماليّة.

وبشكل مشابه لفكرة بريخت يبيّن شارلو عماهُ للجمهور بشكل يرى فيه هذا الجمهور الأعمى ومنظر هذا الأعمى. وإظهار أحدٍ لايَرى، يشكل أفضل طريقة لكي نرى، وبوضوح ، مالايراه. وفي مشهد المِهرج، الأطفال هم الذين يدينون المهرج لأنه يتصنع عدم الرؤية ـــ فشارلو مثلاً، وهو في بيته، محاط بحرّاسه، يمارس الحياة المثلى لأي بورجوازي أميركي صغير: فتراه واضعاً ركبة فوق أخرى يقرأ صحيفة تحت صورة للينكولن، إلا أن الشكل الجميل لجلسته يفضحه تماماً، وهو أمرٌ لايمكن الإختباء وراءه دون أن يلاحظ المرء الإغتراب الذي ينطوي عليه. وبهذا فإن أخفّ أنواع الإرتهان تبقى بلا طائل. ويبقى الفقير دائماً مقطوعاً (بعيداً) عن رغباته. بالمحصلة، فإن هذا هو السبب الذي يجعل إنسان شارلو منتصراً على كل شيء: لأنه ينجو من أي شيء، ويرفض أي توصية. وهو لايستثمر للإنسان ابداً إلاّ الإنسان وحده. وفوضويته التي يمكن مناقشتها سياسياً تمثل فنياً، ربما أكثر أشكال الثورة فعالية...



المرّيخيّون

كان الغموض الذي يحيط بالصحون الطائرة ذا منشأ ارضي: إذ كنا نفترض أن الصحن (الطائر) يأتي من المجهول السوفياتي، هذا العالم الخالي من المقاصد الواضحة يشبه بذلك أي كوكب آخر مجهول.

وهذا الشكل من الأسطورة كان ينطوي على بذرة تطوّره الأرضي (الكوكبي). فإذا أصبح الصحن الآلي السوفييتي بسهولة آلة مرّيخية، فذلك لأن علم الأساطير الغربي ينسب لبفيريّة الىالعالم الشيوعي كما هو حال أي كوكب آخر: الإتحاد السوفياتي هو عالم وسيط بين الأرض وبين المريخ...

وهكذا فإن العجائبي لم يتبدل معناه إلا من حيث تبدلّه فانتقلنا من اسطورة الصراع الى إسطورة الحكم. والمريخ سيظل في الحقيقة غير منحاز حتى إشعار آخر: المريخ يأتي الى الأرض ليحلم فوق الأرض، لكن قبل أن يصدر حكمهُ عليها، يريد أن يلاحظ ويسمع. وصرنا نشعر أن الصراع الكبير بين الإتحاد السوفيتي وبين الولايات المتحدة الأميركية وكأنه حالة آثمة، لأن الخطر هنا لايقاس بامتلاك الحق، ومن هنا اللجوء الأسطوري إلى النظرة السماوية القوية بهدف إرهاب الطرفين، وقد يتمكن مُحللو المستقبل من تفسير العناصر الرمزيّة، لتلك القوة والموضوعات الحلميّة التي تتكون منها: استدارة الآلة ونعومة ملمس حديدها. وهذه الحالة التفضيليّة لعالم ستصيرُ إليهِ مادةٌ غير دقيقة الشكل. وعلى العكس، فإننا نفهم بشكل أفضل كل مايساهم في مجالنا الشعوري بموضوع الشر: كالزوايا والمسطحات غير المنتظمة، والضجة، والمساحات المتقطعة. وهذه الأمور

كلها طرحتها روايات الإستباق (الخيال العلمي) بشكل دقيق. والذهان المريخي لم يأخذ من الأرض سوى أوصافها.

هناك ما هو أكثر دلالة. وهو أنّ المريخ يتمتع بقدرية (حتمية) تاريخية غير منظورة مَنقولة عن الحتميّة الأرضية كما قالها أحد العلماء الأميركيين لكنني لاأذكر أسمه - بشكل واضح وكما يعتقد الكثيرون منّا بلا شك، ذلك أن تاريخ المريخ قد نضج بنفس الإيقاع الذي نضج تاريخ عالمنا من خلاله، وأنتجَ جغرافيّات في نفس العصر الذي اكتشفنا فيه الجغرافيا والتصوير الجوي.

لكنّ المريخ يتقدم علينا فقط بالعربة (الالة) نفسها؛ باعتبار أنّ المرّيخ، على هذا ليس سوى ارض نحلم بها، وله أجنحة كاملة، كما هو الأمر تماماً في أحلام المَثلنة IDEÁLISATION. ربما لو حططْنا بدورنا، فوق المريخ كما بنيناه، فلن نجد سوى الأرض نفسها، وبين هذين المنتوجين للتاريخ نفسه، لن نتمكن من تمييز منتوجنا عن الآخر. لأنه إذا أردنا إرجاع المريخ الى المعرفة الجغرافيّة ، فلا بدّ أن يكون له شخصياته من جغرافيين مثل سترابون (58 ق .م — 21 أو 25 ب. م) ومؤرخين مثل ميشليه (1798 — 1874) وجغرافيين درسوا العلاقة بين العناصر الفيزيائية والبشرية مثل فيدال دولابلانش (1845 - 1918) ، كما ينبغي أن يكون لديه أممهُ وحروبهُ وعلماؤهُ أنفسهم، كذلك البشر الذين هم نحن.

والمنطق يقضي أن في هذا الكوكب الديانات نفسها وطبعاً ديانتنا نحن الفرنسيين بشكل خاص. ذكرت صحيفة LE PROGRES DE LYON أن المريخيين كان لديهم مسيح وبالتالي فعندهم باباً ايضاً (وهكذا ينفتح باب الإنقسامات): وإلاّ فلن يتمكنوا من بلوغ حضارة تؤهلهم لاختراع الصحن العابر للكواكب. لأن الدين، والتقدم الفنيّ كما تراهما الصحيفة، يشكلان نفس خيرات الحضارة، وإن أحدهما لايمكن أن يتقدم بمعزل عن الآخر. وقالت: لايمكننا تصوّر كائنات بلغت هذه الدرجة من الحضارة وتمكنت من الوصول الينا، أن تكون «وثنية». وينبغي أن تكون متعبدّة تعترف بوجود إله، وتمارس ديانتها الخاصة بها.

وهكذا، فإن ذلك الذِهان يقوم على أسطورة المُمَاثِل اي :القرين. لكن القرين هنا، كما هو الحال دائماً، هو قرين متقدّم، والقرين هو قاضي. والمواجهة بين الشرق والغرب لم تعد مجرد صراع بين الخير والشر، بل هي نوع من المعمعة

المانويّة تقع تحت عيون نظرة ثالثة، تفـرض وجـود مـا فـوق طبيعـة علـى صعيـد السماء، ذلك لأن السماء هي موطن الرعب: والسماء من الآن فصاعداً، بلا مجاز، هي مجال بروز المـوت الـذريّ. فالقـاضـي ينشـأ في نفس المكـان الـذي يهـدد فيـه الجلاد.

هذا القاضي ـ أو بالأحرى هذا المراقِب ـ رايناه ـ وقد أعيدَ اسـتثماره بدقـة في الروحانيّة المشتركة، وقلّما يختلف ـ بالمحصلة، عن مجرد الإسـقاط الأرضـي. لأن أحد ثوابت العقلِ الأسطوري البورجوازي هو هذا العجـز عـن تصـوّر الآخـر. والغيرية تشكل مفهوماً لايقرّه «الحس السليم» . الأسطورة تسـعى دائمـاً. الى نزعـة تجسيديّة (خلعت الصفات الإنسانية على الخالق) ضيّقة والأسـوأ مـن ذلـك، إلى نزعة تجسيديّة طبقيّة. المريخ ليس الأرض فقط. إنه أرض البورجوازية الصغـيرة، وهو القاطعة الصغيرة لعقلية، تعبر عن الصحافة المصوّرة. فمـا أن تكـوّن المريـخ في السماء حتى خُلِعت عليه بسرعة أقوى الخصائص. وهي خصيصة التماثل.

عمليّة أسترا(*)

إن إدراج المرء لمنظر عبودياته (تبعيّاته) المجابلة في النظام يعني أنه أصبح من الآن فصاعدا وسيلة متناقضة وحاسمه لتضخيم هذا النظام. هاكم ترسيمة هذه التظاهرة (الحقيقية) الجديدة:

تأخذ قيمة النظام المرادُ إصلاحه أو تطويره. وإظهار دناياه بشكل مطوّل والظلامات التي تنجم عنها والإزعاجات التي تثيرها. وإغراقها (الحقيقة) في نقصها الكامن في طبيعتها. ثم في آخر المطاف. العمل على إنقاذها على الرغم من أو بموافقة الحتمية الثقيلة لعاهاتها. وهناك أمثلة عديدة على ذلك.

خذوا جيشاً ما: أظهروا استبداده بشكل طبيعي. وطابع تنظيمه المحدود والظالم. وضعوا في هذا الطغيان الأحمق كائناً متوسطاً. ضعيفاً لكنه لطيف. اي ذلك النمط الأولي من المتفرجين. بعد هذا. اقلبوا الطاقية العجيبة. واستخلصوا منها صورة جيش منتصر. عَلَمهُ خفاق. رائع لايمكننا إلا أن نكون أوفياء له. كوفاء زوجة سجاناريل(**) لزوجها. مع أنه جيش مهزوم (من الآن إلى الأبد ومادام هناك بشر).

(*) : أسترا : نوع من أنواع الزبدة النباتية في فرنسا |م|

(**) : سجاناريل: من شخصيات مسرح موليير. يجسد الذوق العامي. ويظهر في أدوار مختلفة كزوج غيور. ووصي. وخادم. وأب وملفق |م| .

خذوا الآن مثال جيش آخر: افترضوا التعصب العلمي لمهندسيه، وعَمَاهم، وبينوا مقدار ما تدّمره الصرامة اللاإنسانية من رجال وأزواج. ثم اخرجو عَلَمَكم، وأنقذوا الجيش عن طريق التقدم، واربطوا عظمة أحدهما بانتصار الآخر (أعاصير جول روا)، أخيراً، خذوا مثال الكنيسة: افضحوا نفاقها، وقولوا إن هذا كله من شأنه أن يكون قاتلاً، ولا تخفوا أي شكل من أشكال بؤس العقيدة، وفي النهاية، بيّنوا أن الحرف، مهما كان جَحوداً هو طريق الخلاص لضحاياه انفسهم ويرروا نزعة الصرامة الأخلاقية عن طريق أولئك الذين تهينهم (غرفة الجلوس، لغراهام غرين).

انه نوع من الطب التجانسي: حيث يتم شفاء الشكوك بالكنيسة وبالجيش، عن طريق شر الكنيسة وشر الجيش. ويتم التلقيح ضد شر ممكن (طارىء) لاتقاء شر اساسي أو للشفاء منه. يظن بعضهم إن التمرد على لا إنسانيّة قيم النظام يشكلّ مرضاً مُشتَركاً وطبيعياً ومُفتقراً لايجوز مواجهته بل إخراجَهُ وكأنه مسّ: فنجعل المريض يمثلُ اله، ونأخذ بيدهِ ليعرف وجه تمرّده، فيختفي التمرد ما إن يتم إبعاده والنظر إليه. ولايعود النظام سوى خليط مانوي، اي حتمي ورابح في الحالتين أي أنه يصبح نافعاً. إنّ الشر (الألم) الناجم عن العبودية (التبعيّة) يمكن أن يُفتدى بالخير المتعالي للدين، والوطن والكنيسة، الخ... فالقليل من الألم «الصريح» (المعترف بوجوده) يعفينا من التعرّف على كثير من الألم (الشر الخافي.

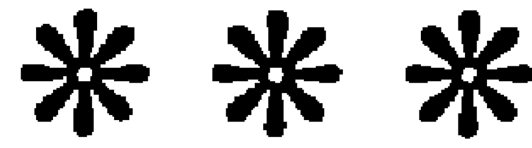
في الدعاية يمكننا أن نعثر على ترسيمة روائية توضّح هذا اللقاح الجديد. (ونقصد بذلك دعاية زبدة استرا. تبدأ الأقصوصة دائماً بصرخة استنكار في وجه المارغرين:

«رغوة فوق المارغرين؟ إنه غير معقول!» مارغرين؟ سيجن جنون عمّك أي بعدها تجحظ العيون ويلين الوعي المارغرين غذاء لذيذ، ومحبّب وسريع الهضم واقتصادي ومفيد لكافة المناسبات. وفي النهاية نعرف الحكمة: «هاقد تخلصتم من حكم مسبق كان يكلفكم غالياً!».

وهذه هي نفس الطريقة التي يخلصكم فيها النظام ORDRE من أحكامكم التقدميّة المسبقة. هل الجيش قيمة مثلى؟ غير معقول. انظروا الى إزعاجاته واستبداديته، وضلال قادته الممكن دائماً. وهل الكنيسة معصومة؟

إنه لأمر مشكوك فيه لسوء الحظ. انظروا الى مُتعصّبيها وقساوستها الذين لاسلطة لديهم. وانظروا إلى امتثاليتها CONFORMISME القاتلة.

ثم أن الحس السليم له نتائجه: وبعد ماهي التبعات الصغيرة للنظام إذا قيست بمحاسنه. وهو لايساوي ثمن اللقاح ما همنا بعد ذلك أن . يكون المارغرين عبارة عن دهن إذا كان ثمنه أقل فظاظة. وأقل عماءً. ويسمح لنا أن نحيا بقليل من النقود؟ ها نحن أولاء أيضاً وقد تخلصنا من حكم مسبق لم يكن يكلف غالياً، غالياً جداً. كان يكلفنا كثيرا من التشكك . وكثيراً من التمرد، وكثيراً من الصراعات وكثيراً من العزلة.



الحيوات الزوجيّة

في صحافتنا المصوّرة نشهد كثيراً من الزيجات: زيجات كبرى (ابن الماريشال جوان وبنت مفتش المالية، بنت دوق كاستري والبارون فيترول)، زيجات عن حب (كزواج ملكة جمال أوروبا لعام 1953 . بصديق طفولتها) زيجات (مستقبلية). لنجوم السينما (وزواج مارلون براندو بجوزيان ماريان، رالف فالون بميشيل مورغان). كل هذه الزيجات ، طبعاً، لايتم التقاطها في الوقت نفسه، لأن خاصيتها الأسطورية ليست نفسها.

فالزواج الكبير (الأرستقراطي أو البرجوازي) يتفق مع الوظيفة السلفيّة والدخيلة EXOTIQVE للعرس: إنه بوتلاتش(*) بين عائلتين، ومشهد هذا البوتلاتش تحت أنظار الجمهور الذي يحيط بهزال الثروات. الجمهور ضروري، إذاً فالزواج الكبير يتم دائماً في الساحة العامة أمام الكنيسة. وهناك يتم احراق المال بشكل يعمي ابصار الموجودين.

وفي هذا النوع من الزيجات ترى البزات الرسمية والملابس في المجمرة (حفل الزواج) وكذلك ربطات العنق والأسلحة العائدة لجماعة جوقة الشرف). الجيش والحكومة، وعمال المسرح البورجوازي كافة، والملحقون العسكريون (المتأثرون) وأحد ضباط جوقة الشرف (أعمى)، الجمهور الباريسي(المضطرب). القوة والقانون، والعقل والقلب كل هذه القيم ذات الطابع الرسمي تراها جميعاً في حفلة الزفاف، مستهلكة في البوتلاتش، إلا أنها مؤسسة بشكل قوي أكثر مما كانت عليه مسبقاً، مخالفة بذلك وبشكل كبير الغنى الطبيعي لأي قران. وينبغي الاّ يغيب

(*) : مهرجان ديني عند الهنود الحمر يتم فيه تبادل الهدايا [م]

عن بالنا أن الزواج الكبير يشكل عمليّة حسابية رابحة تمرّر الدين الذي يثقل كاهل النظام لحساب الطبيعة، كما ينطوي على امتصاص تاريخ البشر الحزين والوحشي في غمرة الحبور العام الذي يعيشه الزوجان : النظام يتغذى بالحب وبالكذب والإستغلال وبالحقد. وحقيقة الزوجيّن تقوّم مجمل الشر الإجتماعي البورجوازي.

ان اقتران سيلفيان كاربانتييه ملكة جمال أوروبا لعام 1953 ، بصديق طفولتها عامل الكهرباء ميشيل فارامبورغ يسمح لنا بعرض صورة مختلفة وهي صورة الكوخ السعيد. وبفضل لقبها كان باستطاعة سيلفيان أن تمارس مهنة لامعة، تمارسها أية نجمة كالسفر والعمل في السينما، وكسب الكثير من النقود. لكن نظراً لأنها عاقلة ومتواضعة فقد تنازلت عن «المجد الزائل»، وظلت وفيّة لماضيها وتزوجت كهربائياً من باليزو. وهنا نرى الزوجين الشابين في مرحلة مابعد الزواج وهما يؤسسان لعادات سعادتهما ويعيشان في منزل متواضع بعيداً عن أعين الناس: فيرتبان غرفتين في مطبخهما، ويتناولان طعام الإفطار ويذهبان إلى السينما ويشتريان بأنفسهما حاجياتهما من السوق.

هذه العملية تنطوي هنا حتماً في مجمل المجد الطبيعي للزوجين في خدمة النموذج البورجوازي الصغير: وأن هذه السعادة الشحيحة، من حيث تعريفها (من حيث كونهاكذلك) يمكن للمرء أن يختارها رغم كل شيء، وهذا ما يقوّم ملايين الفرنسيين الذين يوافقون على هذه السعادة بسبب ظروفهم.

وقد تفتخر البرجوازية الصغيرة بانضمام سيلفيان كاربانتييه إليها، كما كانت الكنيسة قد استقوت بترهبن بعض الأرستقراطيات: فزواج ملكة جمال أوروبا المتواضع ، ودخولها المؤثر ـ بعد هذا المجد الكبير ـ في غرفتين ومطبخ في ضاحية باليزو، هو خيار يشبه خيار السيد دورانسية (*) لـ : التراب ، ولويز دولافاليير لـ: كارمل، وهو اختيار خلع المجد على كل من لاتراب، والكارمل، وباليزو.

الحب الأقوى من المجد يُطلق هنا أخلاق الوضع الإجتماعي القائم: ليس من الحكمة أن يخرج المرء من ظروفه، إنما المجد هو العودة إليها، في مقابل

(*) : دورانسية رجل دين فرنسي ولد في باريس (1626-1700). تنسك في كنيسة نوتر دام دولاتراب ، وقام بإصلاحها.

ذلك، يمكن للظروف نفسها أن تطوّر ميزاتها، وهي أساساً ميزات الهروب. في هذا العالم الذي نحن بصدده، السعادة هي اللعب بنوع من السجن الأليف: استبيانات «سيكولوجية»، اشياء، تصليحات، أدوات منزلية، برامج، هذه الجنة الأدواتية التي نراها في مجلتي ELLE والـ EXPRESS ، تمجّد حَرَم المأوى (البيت) وانطواءه الذاتي «المكنكن» وكل ما يُشغلهُ، وما من شأنه إخفاء صفة «الولدنة». والبراءة عليه ويبعده عن أية مسؤولية اجتماعية موسعّة. «قلبان وكوخ». ومع هذا فالعالم موجود أيضاً. لكن الحب يُرَوْحِنُ الكوخ، والكوخ يقنع الجحر: اننا نعزّم البؤس عن طريق صورته المثالية، أي الفقر.

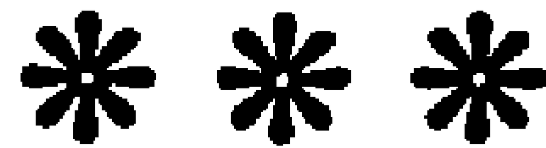
أما زواج النجوم فلا يقدم تقريباً دائماً إلا بصورته المستقبلية. وهو يبيّن الأسطورة الخام تقريبا للزوجين (على الأقل في حالة فالون ـ مورغان، أما في حالة زواج براندو فلا تزال العناصر الإجتماعية مسيطرة عليه، وسنرى ذلك فورا). الحياة الزوجية إذا تقع على حدود الفائض (غير الضروري) وتقصى بعيدا في مستقبل إشكالي: مارلون براندو سيتزوج جوزيان ماریاني (لكن ليس قبل أن يقوم بتمثيل عشرين فلما). وربما سيشكل رالف فالون وميشيل مورغان زوجين مدنيين جديدين (لكن قبل هذا يجب على مورغان أن تطلق). الأمر هنا في حقيقته مجرد مُصادفة مؤكدة على اعتبار أن أهميتها تظل هامشيّة وخاضعة لهذا التقليد العام الذي يريد للزواج المعلن أن يكون غاية طبيعية للتزاوج (للتلاقح). المهم هو تمرير الواقع أو الحقيقة الشهوانية للزوجين بكفالة زواج افتراضي.

إن الزواج (المستقبلي)لمارلون براندو لايزال مُثقلاً بالتعقيدات الإجتماعية: وكأنه زواج الراعية بالسيد (الأمير). فجوزيان ابنة صياد سمك في ميناء باندول تمكنت رغم هذا من الحصول على القسم الأول من شهادة البكالوريا وتتكلم اللغة الإنكليزية بطلاقة (وهو أحد الموضوعات التي تدخل في إعداد الشابة للزواج).

هذه الفتاة، جوزيان لامست الرجل الأكثر شراسة في السينما. وهو نوع من العقد بين هيبوليت وبين سلطان وحيد متوحش.

لكن اختطاف هذه الفرنسيّة المتواضعة من قبل الوحش الهوليودي لم يكتمل إلاّ بحركته المعاكسة: فالبطل الذي كبّله الحب قد صبَّ كل أمجاده فوق المدينة الفرنسية الصغيرة على شاطىء وفي سوق ومقاهي وحوانيت باندول. الواقع أن مارلون هو الذي تلقح بالنمط الأولي، البورجوازي الصغير لقارئات الصحف

الأسبوعية المصوّرة. (مجلة UNE SEMAINE DU MONDE تسمية مارلون. مارلون يقوم بنزهة وادعة مشهيّة برفقة حماته (المستقبلية) وزوجته (المستقبلية) مثله مثل أي برجوازي فرنسي صغير. الواقع يفرض على الحلم ديكوره ومكانته، نظراً لأن البورجوازية الفرنسية الصغيرة تعيش اليوم حتماً مرحلة امبريالية اسطورية. إن هيبة مارلون بالدرجة الأولى ذات طابع عضلي، فينوسي، واجتماعية بالدرجة الثانية: لقد كرّست باندول مارلون أكثر مما كرّسها هو.



دومينيتشي
أو انتصار الأدب

قامت محاكمة دومينيتشي كلها على فكرة سيكولوجية، هي بالمصادفة، فكرة الأدب الصائب الراي. ونظراً لأن البراهين المادية لم تكن أكيدة أو أنها كانت متناقضة فقد لجىء إلى البراهين الذهنية واين يمكن العثور عليها اللهم إلا في عقلية المتهمين نفوسهم؟ لذا فقد أعيد تشكيل الأسباب وتسلسلها بشكل لا نموذج سابق له دون شك فتصرّفوا، كعلماء الآثار الذين يلتقطون حجارة قديمة من جهات حقل التنقيب الأربع، وبما لديهم من اسمنت حديث يقيمون مذبحاً دقيقاً لسيزوستريس(*) أو أنهم يعيدون بناء ديانة فانية منذ الفي عام ماتحين من كنوز الحكمة العالمية، والتي هي في حقيقة الأمر ليست سوى حكمتهم هم، تلك الحكمة التي تكونت في مدارس الجمهورية السادسة.

وهكذا الأمر بالنسبة «لسيكولوجية» العجوز دومينيتشي. فهل هي فعلاً سيكولوجيته؟ لانعرف شيئاً. لكننا متأكدون أنها سيكولوجية رئيس المحكمة أو المحامي العام. هاتان العقليتان: عقلية العجوز الريفي الألبي (نسبة إلى جبال الألب). وعقلية جماعة المحاكمة، هل لهما نفس الآلية؟ لاشيء مؤكد. ومع ذلك فقد حكم على العجوز دومينيتشي باسم سيكولوجية «شمولية»: منحدرة من الجلد

(*) :سيزوستريس أو سينوستريت : اسم حملهُ ثلاثة فراعنة من السلالة المصرية الثانية عشرة (من القرن العشرين إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد) [م].

الأزرق(*) EMPYREE البورجوازي الجميل ومن سيكولوجية نظرية الجوهرية ESSENTIALISTE . لقد حكم الأدب على الإنسان بالشنق. استمعوا إلى ماقاله المحامي العام: «قلت لكم أن السيد جاك دريّمون كان خائفاً لكنه كان يعرف أن أفضل وسيلة للدفاع هي الهجوم . فرمى نفسه على ذلك الرجل الفظ وأمسك الشيخ من رقبته. لم يتم تبادل أية كلمة. لكن لم يكن يخطر ابداً ببال غاستون دومينيتشي أنهم يريدون إهانته. فلم يستطع جسدياً تحمّلَ القوّةالتي كانت تقف في وجهه بشكل مفاجيء»، وهذا معقول كمعبد سيزوستريس وكأدب م.جينفوا (**) .أن نقيم علم الآثار أو الرواية على مقولة «لم لا = ماعليشي» فهذا لايؤذي أحداً، لكن أين العدالة ؟ .

وبشكل دوري، تأتي (محاكمة) دومينيتشي وهي ليست بالضرورة كمحاكمة الغريب(***) ، تأتي لتذكرك بأن العدالة مستعدة دائماً للحكم عليك دون تأنيب ضمير وأنها، على طريقة كورناي، ترسمك كما ينبغي أن تكون وليس كما أنت بالفعل.

إن نقل العدالة هذا إلى عالم المُتهم هو أمر ممكن بسبب اسطورة وسيطة تُستخدَمُ رسميتها بشكل كبير سواء كانت عدالة محكمة الجنايات أم عدالة المنابر الأدبيّة وهي شفافية اللغة وشموليتها ، فرئيس محكمة الجنايات الذي يقرأ صحيفة لو فيجارو، لايتورع ابداً عن محاورة راعي الماعز العجوز «الأميّ». ألا يشتركان فيما بينهما بنفس اللسان بل بأوضح الألسن، وهو اللسان الفرنسي؟ إنها لضمانة رائعة تقدمها التربية الكلاسيكيّة حيث يتحادث الرعاة مع القضاة بلا تحفظ ! لكن، هنا أيضاً، خلف الأخلاق المدهشة (والمضحكة) للترجمة اللاتينية والإنشاء الفرنسي هناك رأس رجل مهدّد.

ان اختلاف اللغات وسياجها الذي لايمكن النفاذ منه، قد اشار إليهما بعض الصحفيين وقد دان جيونو عدة نماذج من ذلك عبر بياناته العلنيّة. فتلاحظ فيها أننا لسنا بحاجة لتخيل حواجز غامضة وسوء فهم على طريقة كافكا. لا ،

(*) : بلاد الرومان [م] .

(**) : موريس جينفوا : كاتب فرنسي (ولد عام 1890) مؤلف مذكرات حربية وقصص ريفية ، وهو الأمين العام الدائم للأكاديمية الفرنسية [م] .

(***) : رواية الغريب لألبيدكاموا

فالمفردات، والتراكيب وأغلب المواد الأوليّة والتحليليّة لِلغة تبحث عن بعضها بشكل عشوائي دون أن تلتقي.

ولايحتار بهذا أحد: («هل ذهبت إلى الجسر ؟ ــ درب ؟ ــ أعرف أن لادرب هناك ، فقد ذهبت إليه(*)») . طبعاً الكل يتصنع الإعتقاد بأن اللغة الرسمية هي ذات حس مشترك بينما لغة دومينتشي ليست سوى متغيّر اتنولوجي مدهش بسبب ضعفه. ومع ذلك فإن هذه اللغة الرئاسيّة تبقى لغة خاصة، مثقلة بالكليشيهات اللاواقعيّة. وهي لغة كتابة مدرسيّة وليست لغة سيكولوجيّة ملموسة (إلا إذا لم يكن الناسُ مضطرين، مع الأسف ، إلى أن يكون لديهم سيكولوجية اللغة نفسها المفروضة عليهم). ليس هناك سوى خصوصيتن متواجهتين. لكن أحداهما تتمتع بحماية القانون، وبالقوة لذاتها.

هذه اللغة «الشمولية» عادت لتحيي سيكولوجيّة المعلمين : فهي تسمحُ للغة بأن تتخذ من الآخرين موضوعاً لها ، وهي تصف وتدين في الوقت نفسه. إنها سيكولوجيّة نعتيّة، وهي لاتعرف إلا خلع الصفات على ضحاياها وتجهل ايَّ شيء عن الفعل بمعزل عن المقولة المذنبة التي يدُخلونها فيها على الرغم منها ــ وهذه المقولات، هي مقولات الكوميديا الكلاسيكيّة أو دراسة الخط، التي نقول من خلالها عن أحدهم بأنه مُتبجح، غضوب، أناني مُحتال نهاب قاسي ، فالإنسان غير موجود بالنسبة لهذا العلم إلا من خلال «الصفات» التي يشير بها إليه المجتمع على أنه غرض مماثلة سهلة نوعاً ما، أو موضوع محترم إلى حد. ونظراً لأن هذه السيكولوجية مفيدة وتضع أي حالة من حالات الوعي بين قوسين، فهي مع ذلك تزعم إقامة الفعل على جوانيّة INTERIORITE مسبقة، إنها تفترض وجود «الروح».

وتحكم علىالإنسان على أنه «وعي» دون أن تتحرج من وصفها له قبل ذلك كموضوع (شيء). علم النفس ذاك، والذي يمكن أن يقطعوا راسك اليوم بإسمه، قد جاء مباشرة من أدبنا التقليدي، الذي يدعوه الأسلوب البورجوازي بأدب الوثيقة الإنسانية. وباسم الوثيقة الإنسانية هذه تم الحكم على العجوز دومينيتشي.

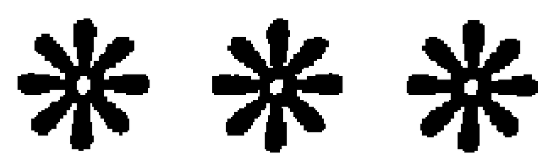
(*) : المثال بالعربية غير واضح. أما بالفرنسية فإن في جملة هل ذهبت ETES - VOUS ALLE، الفعل Alle (من ذهب) يتماثل مع الاسم Allee' = درب ... ومن هنا الاختلاط بالمعنى والجواب الوارد أعلاه ، والذي لا علاقة له بالسؤال . [م]

وتحالفت العدالة مع الأدب وتبادلا بتقنياتهما القديمة، كاشفين بذلك عن تطابقهما العميق مع بعضهما ويخاطر الواحد منهما بنفسه عن طريق الآخر بشكل سفيه. فخلف القضاة القابعين في كنباتهم القاسية هناك يقبع الكتاب (جيونو ــ سالاكرو).ومن يجلس وراء مقرأ الاتهام؟ أهو رجل قانون؟ لا، بل هو «حكواتي غريب»،يملك عقلا لاغبار عليه و «قريحة مذهلة» (تبعا لشهادة حسن السلوك العجيبة التي أعطتها صحيفة لوموند للمحامي العام). .

الشرطة نفسها تضع هنا تشكيلتها الكتابيّة (مفوض المقاطعة يقول: «لم أرَ في حياتي كذاباً مُمثلا أكثر منه. ولا لاعباً أكثر حذرا منه. ولا حكواتياً أكثر إثارة، ولا مكاراً أكثر دهاء، ولا رجلاً سبعينياً أكثر جسارة. ولا مستبداً مثله، ولا حاسباً لعواقب الأمور أكثر احتيالاً وباطنية منه.. غاستون دومينيتشي مدهش للنفوس البشرية والأفكار الحيوانية. ليس له عدة وجوه. زعيم الأرض العظيمة المزيّف هذا له مائة وجه!»). الطباقات . والإستعارات والتحليقات. أي أنّ البلاغة الكلاسيكيّة كلها هي التي تقوم باتهام الراعي العجوز. وأخذت العدالة هنا قناع الأدب الواقعي. القناع المضاد للريف. ومع هذا فالأدب نفسه جاء إلى المحكمة للبحث عن وثائق «انسانية» جديدة. وليلتقط. من على وجه المتهم وكافة المشتبه بهم بشكل بريء انعكاس سيكولوجيّة كانت. مع ذلك أول من فرض ذلك الأدب عن طريق العدالة.

وإزاء أدب الاكتظاظ REPLETION (المقدّم باستمرار على أنه أدب «الواقعي» و «الإنساني»)

هناك أدب التمزق: ومحاكمة دومينيتشي كانت تنتهي إلى الأدب الأول. وهنا لم يكن سوى كتاب جائعين للواقعي وللحكائين اللامعين الذين تطيح قريحتهم «الباهرة» براس إنسان ومهما بلغت درجة ذنب المتهم. وهناك أيضاً مشهد الرعب الذي يهددنا جميعاً: وهوالرعب الناتج عن قيام السلطة بالحكم علينا. وهي لاتريد إلا سماع اللغة التي تعيرنا إياها. نحن جميعا دومينيتشي بالقوة. لسنا قتلة. إنما نحن متّهمون محرومون من اللغة. والأسوأ من هذا أننا غرباء الزي. مهانون ومحكوم علينا من قبل متهمينا. إن سرقة لغة الإنسان باسم اللغة. عملية تبدأ بها الجرائم المشروعة كافة.



أيقنة (*)

القس بيير

تتمتع أسطورة القس بيير بميزة ثمينة وهي: راس القس. فهـو رأس جميـل، يقدم لك كافة علامـات التبشـير: النظـرة الطيبـة، قصـة الشـعر الفرانسيسـكانيّة، واللحيّة المبشّرة، تكملها سترة مبطنـة بـالفرو لرجـل ديـن عـامل، وعصـا الحـاج. وبهذا تجتمع فيه مؤشرات الأسطورة مع مؤشرات الحداثة.

فقصّة شعره نصف المحلوق، ودون تحضير لاسيما دون شكل، لاشـك أنهـا تزعم استكمال قصّته مجرّدة تماماً عن الفـن وحتىعـن التقنيـة أي أنهـا نـوع مـن الحالة «صفر» للقصّة، لابدّ للإنسان أن يقص شعره، لكـن لاينبغـي لهـذه العمليـة الضرورية الاّ تفرض اية صيغة خاصة من صيغ العيش: لتكن، لكن دون أن تكـون شيئا ما. إن قصة شعر القسّ بيير والتي صيغت لتحقق، ظاهريـاً، توازنـاً حياديـاً بين الشعر القصير (وهو تقليد لازم لمن لايحب إظهار نفسه) وبـين الشـعر المهمَـل (وهي حالة خاصة تبيّن احتقار التقاليد الأخرى) تتفق مع هـذا النمـوذج الشَـعري الأولي للقداسة: فالقديس أولاً وأخيراً كائن شكلي، وفكرة الدُرجة (الموضة) تتنـافر مع فكرة القداسة.

لكن الأشياء هنا تتعقد ـ ونتمنى أن يكون ذلك بدون معرفـةالقس ــ ذلـك أن الحال هنا كما هي في موضع آخر، وذلك أن الحيّادية تنتهي لتعمل كعلامة علـى الحيادية، وإذا ما اراد المرء ألا يلاحظه الآخرون حقيقة، لابـدّ عندهـا مـن إعـادة

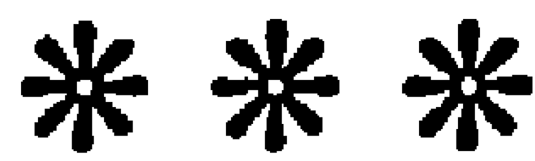
(*) : الأيقنة هي دراسة كل ما يمثّل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل [المنهل] .

النظر في كل شيء . إن قصة الشعر «صفر» ، تفصح بكل بساطة عن الفرانسسكانيّة، وهذه القصةالتي نظر إليها في البداية بشكل سلبي حتى لاتعارض مظهر القداسة، سرعانَ ما تحولت إلى صيغة تفضيليّة ذات دلالة . إنها تلبَسُ القسّ قناعَ القديّس فرانسوا . ومن هنا نشأة الأيقنة الغزيرة لهذه القصة في النشرات المصوّرة وفي السينما (حيث لايحتاج الممثل ريباز إلى أكثر من التزيي بها حتى يختلط حتماً بصورة القسّ).

هذه الدارة، هي نفس الدارة الأسطورية المتعلقة باللحية . لاشك أن اللحية يمكن أن تكون إحدى الدلائل على شخصية الرجل الحر، المنعزل عن التقاليد اليومية لعالمنا، والذي يكره إضاعة وقتهِ في حلاقتها: يمكن للانبهار الناشيء عن الصدقة أن يولد منطقياً هذا النوع من الإحتقار، لكن علينا أن نلاحظ بأن اللحية الكنسية (اللاهوتية) لها أسطوريتها الخاصة به: فلا يمكن للواحد من بين الكهنة أن يلتحي عن طريق المصادفة فاللحية في هذا الوسط هي صفة تبشيرية أو كبوشيّة، ولايمكن لها إلاّ أن تدلّ علىالكهنوتية وعلى الفقر . وهو تجرّد حاملها من طبقة رجال الدين العلمانية. ينتظر من رجال الدين المُرط أن يكونوا أبناء زمانهم، أما الملتحمون فعليهم ان يكونوا متعلقين بالدين، فرولو الرهيب كان حليقاً، والأب الطيب دوموكو كان ملتحيا ـ خلف اللحية ينتهي الأمر قليلاً إلى مُطرانة اي إلى التدرج الطبقي أي إلى الكنيسة السياسية، حيث نبدو أكثر حرية، وقناصين إلى حد ما، باختصار، نبدو أكثر بدائية، ننتفع بالخطوة التي كانت للمتوحدين الأوائل، ونملك الصراحة القاسية لمؤسسي الرهبانيات، المؤتمَنين على الروح، في مقابل الحرف ان اطلاق اللحِيَ، يعني تقصي المنطقة بالقلب نفسه، وكذلك البريتونيا أو نيا سالاند.

حتماً القضية ليست معرفة كيف تمكنت غابة العلامات هذه من تغطية القس بيير (مع أنه في الحقيقة، من المدهش أن تكون صفاتُ الطيبة أنواعاً من القطع القابلة للنقل ، وموضوع تبادل سهل بين الواقع القس بيير كما يظهر في مجلة ماتش، والتخييل: القس بيير كما يظهر في الفِلم ، وبكلمة واحدة يظهر المبشّر منذ اللحظة الأولى جاهزا ومجهزّاً للسفر العظيم، سفر إعادات التكوين والأساطير). وأسال نفسي فقط عن الاستهلاك الضخم الذي يقوم به الجمهور لهذه العلامات. وأراه (الجمهور) مطمئناً بفضل التطابق العجيب بين شكل معين وبين ميل ما؛ جمهور لايشك بأحدهما لأنه يعرف الآخر، جمهورٌ لم يعد قادراً على

الوصول إلى تجربة المبشّر إلاّ بواسطة سقط متاعه، ومعتاد علـى الإحسـاس بشـعور طيب أمام مخزن القداسة. وإني لقلق على مجتمـع يسـتهلك بشـكل نهـم جـداً، ملصقَ الإحسان لدرجة ينسى معهـا مسـاءلة نفسـهِ عـن عواقـب هـذا الإسـتهلاك واستخداماته وحدوده. وهنا اصل إلى سؤال نفسي عما إذا كانت أيقنة القـس بيـير الجميلة والمؤثرة ليسـت ذريعـة يسـمح مـن خلالهـا جـزء كبـير مـن الأمـة لنفسـه باستبدال علامات واقع العدالة بعلامات الاحسان .



إذا ماصدّقنا ماجاء في مجلة ELLE (هي) التي جمعت سابقاً سبعين روائيّة في صورة واحدة، فإن الكاتبة تشكل نوعاً حيوانياً ZOOLOGIQUE فريداً لأنها تلد الروايات وتلد الأطفال بلا نظام.

فالمجلة تقول، على سبيل المثال: جاكلين لونوار (عندها ابنتين ورواية)، مارينا غراي (عندها ابن ورواية)، نيكول ديترويّ (عندها ولدين وأربع روايات)، الخ.

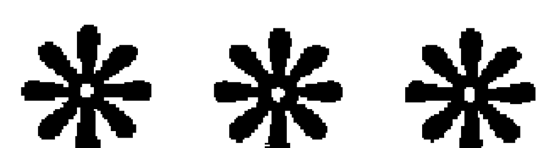
فما الذي يعنيه هذا ؟ إنه يعني : أن الكتابة سلوك مجيد، لكنه جسور. الكاتب هو «فنان»، نعترف له ببعض الحق في البوهيمية. وبما أنه وبشكل عام أو على الأقل في فرنسا مجلة ELLE، مكلّف بتقديم اسباب إحساسه الجيّد إلى المجتمع ، فعليه أن يدفع ثمناً للخدمات التي يقدمها إليه . فنعترف له ضمناً بأن يعيش جزءاً من حياته بشكل شخصي. لكن حذار: فعلى النساء الا يعتقدن بأنهن قادرات على الإستفادة من هذا الحلف دون أن يخضعن لواقع (نظام) الأنوثة الأبدي. فالنساء على الأرض مخلوقات لوضع الأطفال للرجال. ليكتبنَ ماشئنَ، وليقمن بتزيين شروط حياتهن. لكن عليهن ألا يخرجن من هذه الشروط ابداً: وينبغي على مصيرهن التوراتي ألاّ يتكدّر بتلك الترقية الممنوحة لهنّ، وعليهن أن يدفعنَ من أمومتهن ضريبة لتلك البوهيميّة المرتبطة بشكل طبيعي بحياة الكاتب.

إذاً، كوني ايتها المرأة شجاعة وحرة، العبي لعبةالرجل، واكتبي مثله، لكن إياك أن تبتعدي عنه أبدا. عيشي تحت بصره، وليكن أطفالك عوضاً لك عن رواياتك، جربي مهنتك قليلا - لكن عودي بسرعة إلى شرطك. رواية، طفلٌ قليل من النسويّة وقليل من روح الحياة الزوجية. لنربط مغامرة الفن بأوتاد البيت الصلبة: كلاهما سيستفيدان كثيراً من هذه الحركة المستمرة. فعلى صعيد الأساطير، يمكن للعون المتبادل أن يُمارس دائما.

على سبيل المثال، ربّة الفن تمنح عظمتها إلى ربات البيوت البسيطات، بالمقابل، وكشكر على هذا العطاء الطيب، فإن أسطورة الولادة تقدم لربة الفن، ذات الصيت الخفيف أحياناً، ضمانة قابلية احترامها، إنه الديكور المؤثر لبيت الحضانة. إذاً فكل شيء يتجه نحو الأفضل في أفضل العوالم ـ عالم مجلة ELLE: لتكن المرأة واثقة، فهي تستطيع تماماً أن تحظى بمكانة عالية مثلها مثل الرجل في مجالات الإبداع. لكن ليطمئن الرجل، لن تنتزعَ منه زوجته على الرغم من ذلك. إذ أن طبيعتها تلزمها بأن تبقى مولدة جاهزة. مجلة ELLE تمثل أحد المشاهد على طريقة موليير، فهي تقول نعم من جانب ولا من جانب آخر، وتنهمك في الا تزعج أيا كان. وكما هو حال دون جوان بين فلاحتَيْه، تقول المجلة للنساء: انتن والرجال سواسية وتقول للرجال: زوجتك لن تكون أبدا سوى امرأة.

للوهلة الأولى يبدو الرجل وكأنه غائب عن هذا التوليد المزدوج. ويبدو أن الروايات تأتي وحيدة كما يأتي الأطفال، فهم لاينتمون إلا إلى الأم -ولو قليلا- ولأننا نرى الأعمال والأطفال سبعين مرّة بين قوسين، نعتقد انهم جميعا ثمرة خيال وحلم، ومنتوجات عجيبة لتوالد عذري PARTHENOGENESE مثالي يقدم للمرأة، دفعة واحدة - أفراح الإبداع البلزاكيّة وأفراح الأمومة الناعمة. أين هو الرجل اذاً في لوحة العائلة هذه؟ إنه في مكان ولا مكان - كالسماء - أو الأفق إنه السلطة التي تحدد الشرط وتحيط به في آن معا. هذا هو عالم : حيث النساء فيه يشكلن دائما نوعاً متجانساً، وجسداً متكوّناً، متمسكاً بامتيازاته، وأكثر حباً لعبوديته: الرجل غير موجود حول هذا العالم، يضغط من كافة النواحي، يوجد، إنه دائماً الغياب الخالق، غياب المكان الراسيني: عالم بلا رجال - لكنه يتكوّن من نظرة الرجل - إن عالم ELLE النسائي هو تماما عالم الحريم .

في أي مسعى من مساعي ELLE هناك حركة مزدوجة: اغلق باب الحريم ثم عندها ما عليك إلا إطلاق المرأة. احببنَ واعملـنَ واكتـبن أتهـا النسـاء وكـن ربـات أعمال أو أدب لكن تذكرنَّ دائماً ان الرجل موجود ، وأنكن لم تُصنعـنَ كمـا صُنـع هو: نظامكن حرٍ شريطة أن يرتبط بنظامه. حر يتكن بـذخ، وهـي غـير ممكنـة إلا إذا اعـترفتنَّ أولاً بالواجبـات الـتي تمليهـا عليكـن طبيعتكـن. اكتـبن إذا شـئتن، فسنكون فخورين جدا بذلك ، لكـن ضعـن في أذهـانكن إنجـاب الأولاد، لأن هـذا جزء من قدركن. هذه هي الأخلاق اليسوعية: خذن بالترتيبات اللازمة لشرطكن، لكن إياكن والتخلي عن المعتقد الذي تقوم عليه تلك الترتيبات.



أن يعتبر البالغ الفرنسي الطفل كآخر مختلف عنه . فليس هناك مثال على هذا افضل من اللعُبة الفرنسية. فالالعاب الدارجة هي أساساً عالم مصغر عن عالم البالغين. فكلهما نسخ مصغر للاغراض البشرية. كما لو لم يكن الطفل بنظر الجمهور، في المحصلة سوى رجل أصغر، مسخ ينبغي أن تقدم له الالعاب التي تناسب حجمه .

أما الأشكال المُختَرَعَة فنادرة جداً: بعض العاب التركيب القائمة على موهبة القيام بأعمال صغيرة، وحدها فقط تقدم أشكالاً ديناميكية. أما باقي الالعاب الفرنسيّة فتدل باستمرار على شيء ما. وهذا الشيء يكون دائماً كله مُجْتَمَعاً(*) SOCIALISE ، يتكون من أساطير أو تقنيات الحياة الحديثة الراشدة: الجيش ، الاذاعة، مراكز البريد، الطب (محافظ الطبيب الصغيرة، غرفة عمليات للدمى) المدرسة، الحلاقة الفنيّة (القبعات المتوجة، الطيران (المظليون) ، وسائل النقل (قطارات ، سيارات سيتروين، نجوم، دراجات فسبا ، محطات الوقود)، العلوم (دُمى مريخية).

أن تجسد الالعاب الفرنسية، وبشكل تام ومسبق، وظائف البالغين. ليس من شأنه حتماً إلا تهيئة الطفل لقبولها جميعاً. وذلك بأن تشكل لديه. قبل أن يبدأ بالتفكير، تلك الذريعة التي اوجدت دائماً الجنود. وسعاة البريد. ودراجات

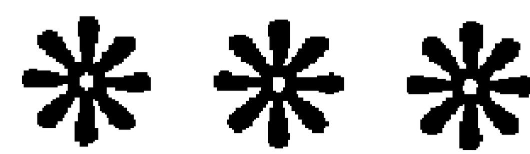
(*) : متكيف مع حياة الجماعة [م] .

الفسبا. هنا، تقوم اللعبة بتسليم قائمة بكل شيء لايُدهش البالغ: الحرب، البيروقراطية، القبح، سكان المريخ. الخ. ثم إنه ليست المحاكاة علامة على الاستسلام إنما حرفية تلك المحاكاة: ـ بلعبة الفرنسية تشبه رأساً مُصغراً لجيفارو (*) حيث نجد تجاعيد البالغ وشعره لاتتجاوز حجم التفاهة. وهناك على سبيل المثال، دُمَى تتبّول، ولها بلعوم، ويُقدم لها الرضاعة، وتبلل قماطها. ولاشك ان الحليب سيتحول عما قريب في بطنها الى ماء. ومن هنا يمكن تهيئة الفتاة لسببيتها المنزلية، و «تكييفها» مع دورها المستقبلي كأم. لكن الطفل ازاء عالم الاشياء المنسوجة والثمينة هذا، لايمكنه أن، يتكون إلا باعتباره مالكاً، ومرتفعاً، لكنه لن يكون أبداً مبدعاً. انه لايقوم باختراع العالم بل يستخدمه: فنحن نهيء له حركات خالية من المغامرة ومن الدهشة والفرح. اننا نجعل منه مالكاً مُعقداً، عاجزا حتى عن اختراع دوافع السببّية الراشدة، فنحن نقدمها له جاهزة. وماعليه إلا استعمالها. لأننا لانقدم له أبداً ما من شأنه التفكير فيه. فأقل الألعاب التركيبية شأناً، تقتضي تعلماً مختلفاً للعالم، شريطة ألا تكون تلك اللعبة معقدة ومُرْهَفَة جداً: الطفل لايخلق في هذا العالم أبداً أشياء ذات دلالة، ولايهمه كثيراً أن تحمل تلك الأشياء اسماً راشداً: فما يقوم بممارسته: ليس استخداماً، انما هو عملية خلق DEIMURGIE انه يخلق الاشياء التي تمشي وتتدحرج، إنه يبدع حياة وليس ملكية خاصة، وفي ذلك العالم تتصرف الاشياء من تلقاء نفسها، فهي لم تعد فيه مادة جامدة ومعقدة في باطن يده. غير أن ذلك نادر: فاللعبة الفرنسية عادة، إنما هي لعبة محاكاة، تريد أن تصنع أطفالاً مُسْتخدمين، وليس أطفالاً مُبدعين.

لايمكن التعرف على (بَرْجزَة) اللعبة من خلال أشكالها فحسب، وهي اشكال وظيفية إنما أيضاً من خلال جوهرها، فالألعاب الدارجة هي، وبشكل قبيح، منتوجات كيمياوية، وليست منتوجات طبيعية، وكثيرٌ منها الان مُقَولبٌ في عجائن مُعقدة. وللمادة البلاستيكية فيها، شكلٌ منفرٌ وصحي في آن معاً، و هذه المادة تقتل المتعة و النعومة وإنسانية اللمس، وعندنا دليل مذهل على مانقول: وهو ا لغياب التدريجي لمادة الخشب، مع أنها مادة مثالية من حيث صلابتها وطراوتها، وحرارة ملمسها الطبيعية. الخشب ينتزع من أي شكل يدخل فيه جرح

(*) : جيفارو : من هنود الأمازون ، الذين اشتهروا بتصغير الرؤوس (نحتاً أو تمثلاً أو رسماً) [م] .

الزوايا الحادة جداً وبرودة المعدن الكيميائية. وحينما يتعامل الطفل مع الخشب ويصطدم به فلا يهتز ولايصرصر، فصوته خافت وواضح في الوقت نفسه. إنه مادة مألوفة وشاعرية تدعُ الطفل في استمرارية التماس مع الشجرة والطاولة والارض الخشبيّة. الخشب لايجرحُ ولايتعطل ولاينكسر. ومع أنه يُستهلك إلا انه يستمر طويلاً ويعيش مع الطفل، ويمكنه أن يغير شيئاً فشيئاً العلاقات القائمة بين الشيء وبين اليد. إذا مات فإنه يتقلص، ولايَنتفخ كتلك الالعاب الالية (الميكانيكية) التي تختفي بسبب انفتاق نابض تعطل. الخشب يضعُ اشياء أساسية، أشياء دائمة. لكن لم يعد هناك من هذه الالعاب الخشبية، تلك الحظائر الفوجية (نسبة الى جبال الفوج) التي كانت ممكنة أيام كانت المهن اليدوية. صارت اللعبة، من الان فصاعداً، كيميائية ذات جوهر ولون. مادتها تعلم الطفل حساسية وجود الاستعمال وليس حساسيّة وجود المتعة. لكن هذه الالعاب سرعانَ ماتموت، وإذا ماتت فلا حياة لها بالنسبة للطفل.



(الفيضان)

لم يغمر باريس

على الرغم من المتاعب أو المصائب التي تسبب بها فيضان كانون الثاني 1955 لآلاف الفرنسيين. فقد كان نوعاً من الاحتفال أكثر منه كارثة.

أولاً: لقد غرّب الفيضان بعض الاشياء. وجدد ادراك العالم وذلك بأن ادخل فيه بعض النقاط الغريبة مع انها قابلة للتفسير: إذ لم تعد ترى من السيارات سوى سقوفها. وأعمدة مصابيح الشوارع مبتورة. لاترى منها سوى الرؤوس وهي طافية كأنها النيلوفر. وبيوت مقطعة كمكعبات الاطفال. وهناك قطة محاصرة منذ عدة أيام فوق شجرة. تلك الاشياء اليومية كلها ظهرت فجأة وهي مفصولة عن جذورها. ومحرومة من الجوهر العاقل. ألا وهو الأرض. ومن فضائل هذا الانقطاع أنه ظل غريباً دون أن يكونَ مُنذراً بالخطر بشكل سحري. وهذه الطبقة المائية تشكل فعل التزييف الناجح. إلا انه تزييف معروف. واستمتع الناس برؤية الاشكال وقد تبدل منظرها. غير انها ظلت «طبيعية». واستطاعت روحها ان تبقى مثبتة على المعلول دون النكوص في الألم نحو ظلمة العلل (الأسباب). لقد قلب الفيضانُ الرؤيةَ اليومية. دون أن يزيحها نحو العجائبي. فالاشياء انطمست جزئياً لكنها لم تتشوه: كان المشهدُ فريداً لكنه معقول.

أي انقطاع فضفاض قليلاً لليومي يقود الى الاحتفال: فالفيضان لم يختر بعض الاشياء ويغرّ بها. لقد قلب الحس بوجود المنظر والتنظيم السلفي للآفاق:

فالخطوط المعتادة للتأريف (المســاحة) CADSTRE ، وستائر الاشجار، وصفوف البيوت، والطرقات، وحتى مجرى النهـر، وهـذا الاستقرار الـزاوي الـذي يهيئ جيداً لأشكال الملكيـة. كل ذلك أمحـى واحتـد من الزاويـة الى السطح PLAN: لاطرقات، ولاضفاف ولا اتجاهات. كل ما هنــالك مـادة مسطحة لا اتجـاه لهـا، فتوقف بهذا مصير الانسان، وتفصله عن العقل وعن ماعونية(*) الأماكن .

أما الظاهرة الأكثر إثارة فهي بالتأكيد غياب النهر نفسهِ: من كان السبب في كل هذا الانقلاب لم يعد موجودا. لم يعد للماء مجرى. وشريط النهر، ذلك الشكل الجغرافي الذي يلتذ به الاطفال، يتحول من الخـط الى السـطح، ولم يعـد لاحـداث الفضاء أي سياق، ولم يعد هناك أي تدرج بين النهر والطريق والحقول والمنحدرات والامواج الارضية، وفقد المنظر البانورامي سِـلطته الكـبرى الـتي تكمـن في تنظيـم ا لفضاء على شكل تتابع مــن الوظـائف. إذاً يحمـل الفيضـان اضطرابـه الى صميـم ا لارتكاسات البصرية. غير أن هذا الاضطراب لاينذر بالخطر من الناحية البصريـة (اتحدث هنا عن صور الصحافة التي تشكل الوسيلة الوحيدة الفعلية للاستهلاك الجماعي للفيضان): إذ توقف تملك الفضـاء، واندهـشَ الادارك، لكـنّ الاحسـاس الشـامل ظـلّ ناعمـاً وهادئـاً وثابتـاً ولدِنـا، واتجـه النظـرُ الى شعشـعة لامتناهيـة: فالانقطاع المرئي اليومي لايدخل في إطار الصخب. إنـه تحـول لانـرى منـه سـوى طابعه المنجَز، ذلك الذي يبعد عنه «هوله».

هذه المرحلة مـن سـكون المنظـر المرهـون بفيـض الانهـار الهادئـة في توقـف (ترقب) الوظائف وفي أسماء الطبوغرافيا الارضيــة، بهـذه المرحلـة ترتبـط اسطورة الانزلاق الجميلة : فأمام صور الفيضان، يشعر القارئ بأنه يــنزلق بالوكالـة. وهنـا يكمن النجاح الكبير لتلك المشاهد التي نرى فيها المراكب وهـــي تطـوف الشوارع: وهذه المشاهد عديدة، وقد تبين ان الصحف والقراء كانوا نهمـين لمشـاهدتها. ذلـك لان ا لناس يرون من خلالها وقد تحقق على صعيد الواقع ذلك ا لحلم الاســطوري العظيم، الحلم الطفولي برؤية السائر المائي (الذي يمشـي علـى سـطح المـاء). وبعـد آلاف السنوات من الابحار، لايزال المركـب موضعـاً مدهشـاً: فهـو يثـير الرغبـات والشهوات والاحلام. فالاطفال في لعبهم والعمال المبهورون أمـام الرحلـة البحريـة، جميعهم يرون في هذا وسيلة للخلاص، وحَلاً دائـم الادهـاش لقضيـة طالمـا صعـب

(*) : أي تفصله عن إمكانية الاستفادة من الأماكن . [م]

على الحس السليم تفسيرها. الفيضـــان يعيـد هـذا الموضـوع الى الاذهـان، ويحيطـه بإطار مثير هو الشارع المعتاد: فهـا نحـن نسـتقل المركـب للذهـاب إلى البقاليـة، والقس يدخل الكنيسة على ظهر مركبه، والعائلة تذهب للتسوق على ظهر كانويـة (مركب هندي).

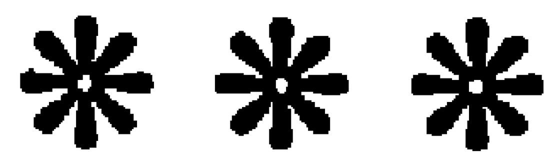
الى هذا النوع من المراهنة، تنضاف غبطة إعادة بناء القريـة والحـيّ، ووضـع طرق جديدة فيها، واستخدامها تقريباً كمكان مسرحي، وتنويع الاسطورة الطفولية المتعلقة بالكوخ عن طريق الاقتراب الصعب من البيت ـ الملجأ، الـذي يدافـع عنـه الماء نفسه كما القلعة أو كالقصر البندقي (نسبة الى البندقية) انه لامر متناقض هذا. فقد جعل الفيضان من العالم أكثر جاهزية، وأكثر قابلية لان نتحكم به بلذة تشـبه تلك التي يشعر بها الطفل وهو يتصرف بألعابه، يسبر أغوارها ويستمتع بها. فلم تعد البيوت سوى مكعبـات، وخطـوط الحديـد مجـرد خطـوط معزولـة، والقطعـان عبارة عن كتل محمولة. والمركب الصغير، تلك اللعبة المفضلة في عالم الاطفال، هو الذي لم تعد لهُ أية جذور.

إذا انتقلنـا مـن أسـاطير الإثـارة إلى أسـاطير القيمـة، فإن الفيضـان يحتفـظ بالمخزون نفسه من الغبطة: فقد تمكنـت الصحافـة مـن أن تنمـي فيـه، وبسـهولة فائقة حركة من التضامن وإعادة تكوين الفيضـان، بشـكل يومـي، كحـدثٍ جـامعٍ للناس. و يعود السبب في ذلك الى طبيعة الشر المتوقَعة: إذ انطوت الصحافـة مثـلاً على شيء دافئٍ وفعّال حينما كانت تحدّد اليوم الأقصى للفيضان، والمهلة العلميـة الممنوحة تقريبـاً لانفجـار الشـر اسـتطاعت جمـع النـاس حـول تحضـير عقلانـي للعلاج: بناء السدود، سد الثغرات، نقل السكان. و هذا يشبه الغبطة نفسها الـتي ترافق إدخال المحاصيل أو الغسيل قبل أن تثور العاصفة، أو رفع جسـر متحـرك في رواية المغامرات، اي الصراع ضـد الطبيعـةِ باسـتخدام سـلاح الزمـن وحـده.في تهديده لمدينة باريس، استطاع الفيضان أن يتغلّفَ بأسطورة الـ 48[*] حيـث أقـام الناس «المتاريس» ودافعوا عن مدينتهم ضد جحافل الاعداء بمساعدة قطِع البلاط. هذا النوع من المقاومة الأسطورية أبهرت الناس لاسيما وانهـا قـامت علـى اسـاس

(*): المقصود بذلك الحرب الأهلية التي نَشبت في فرنسـا خـلال شـهر شـباط عـام 1848 بـين أنصـار الجمهورية من جهة وأنصار الملكية من جهة أخرى [م]

صور الحواجز والخنادق وحواجز الرمل التي يقوم الأولاد ببنائها على الشواطئ وهم يسرعون في نضالهم ضد مد البحر.

لقد كان هذا العمل أكثرَ نُبْلاً من ضخ الماء في الأقبية، بحيث لم تستطع الصحافة أن تستفيد منه أي شيء يذكر كمادة لعملها، ونظراً لأن البّوابين لم يفهموا الفائدة من تجفيف الماء والالقاء به مرة أخرى في النهر الفائض. لقد كان من الأفضل إبراز صورة تعبئة الجيش، والقوارب المطاطية ذات المحرك، ومساعدة الجماعة، وحملة إنقاذ «الاطفال، والمسنيّين والمرضى». لأن السفينة أسطورة ناجحة حيث تكون الإنسانية فيها أبعادها إزاء العناصر، وتتكشف فيها وتكون لنفسها من خلالها الوعي الضروري لسلطاتها، مُخرجةً من الشقاء نفسه حتمية أن العالم قابل لأن نتحكم به.



بيشون

في بلاد الزنوج

مجلة باري ماتشي ، روت لنا قصة فيها كثير من المعلومات عن الأسطورة البورجوازية الصغيرة للزنجي. فقد قام زوجان استاذان بتقصّي بلاد أكلة لحوم البشر لكي يمارسا فيها الرسم. و حينما عادا كان معهما ابنهما بيشون الذي لايتجاوز عمره بضعة أشهر. وقد ذهل الكثيرون إزاء شجاعة الوالدين وبيشون.

أولاً ، ليس هناك مايثير الحفيظة ، أكثر من الحديث عن بطولة لاموضوع لها. وحينما يشرع المجتمع ، بشكل مجاني في تنمية أشكال فضائلها ، فإن هذا المجتمع يعيش حالة خطيرة. فإذا كانت المغامرات التي شهدها الصغير بيشون حقيقية (سيول عارمة ، حيوانات مفترسة ، أمراض...الخ) كان من الحماقة أن تفرض عليه ، هذه المغامرات بحجة السفر الى افريقيا للرسم. ولإرضاء الغرور المشكوك فيه والذي ينطوي على وضع فيض من الشمس و الضوء ، على قطعة قماش (لوحة معدة للرسم). ولكم هو أمرٌ مُدان ، أن نجعل من هذه الحماقة (السخافة) جرأة جميلة ، تزينيّة ومؤثرة. هنا ، نرى كيف تعمل الشجاعة : هذا الفعل إنما هو فعل شكلي وأجوف ، وبمقدار مايكون بلا أسباب موجبة ، فإنه يثير التقدير. هذا يعني أننا نعيش في صميم حضارة الكشّافة حيث تنفصل مدونة المشاعر والقيم تماماً عن القضايا المحرمة حول التضامن والتقدم. وهي الأسطورة القديمة حول «الشخصيّة» أي اسطورة «الترويض» فغنائم بيشون تنتمي الى نوع الارتقاءات الفريدة من نوعها : كتلك التظاهرات ذات الطابع الأخلاقي التي

لاتحقق قيمتها النهائيّة إلاّ من خلال الدعايــة الـتي تُحـاطُ بهـا. في بلادنـا غالبـاً ماترتبط الأشكال المُجْمَعَةَ

للرياضة الجماعيّة بشكل تفضيلي للرياضة النجوميّة، حيث الجهد العضلـــي لايؤسّسُ فيها تعليماً للإنسان حول جماعته إنما يؤسّس أخلاق التباهي، وإغرابّيـة EXOTISME التَحَصُّل، أي نوع من روحانية المغامرة المنبتّة بشكل مخيـف، عـن أي اهتمام بالالفة ومخالطة الناس.

إن سفر والدي بيشون الى صقع محددٍ في مكان آخــر وبشـكل غـامض جـداً، يدعونه بلاد الزنوج الحمر، وهو نوعٌ من الأماكنِ الرومانسية التي يزيلـون عنهـا، دون أن يبدو ذلك مقصودا، صفاتها الواقعية جداً، إنما يقـترح اسمهـا الأسـطوري غموضاً غريباً في لون سحنتها وفي الـدم الـذي يزعمـون أن سـكانها يشـربونه. لقـد عُرضَت هذه الرحلة علينا على شكل فتح: لاشـك أن الزوجـين سـافرا إليهـا دون شك من غير سلاح، اللهم إلا سلاح «خشبة الالوان والريشة». ويبدو الأمر شـبيهاً برحلة صيد أو بحملة عسكرية، تقررت في ظروفٍ مادية صعبـة (الأبطـال يكونـون دائماً فقراء لأن مجتمعنا البيروقراطي لايقبل بأسفار ذوي الرفعة) لكنها غنيـة بمـا لديها من شجاعة ـ ويعدم جدواها الرائع أو (القبيح). الفتى بيشون، مـن جهتـه، يقوم بدور 'البارسيغال[*]. فهو يضع شُقرتَهُ وبراءاته وخصلات شعره وابتسامته، في مقابل العالم الجهنمي لذوي الجلود السوداء والحمراء، و الجلود المشطوبة والأقنعة المخيفة. طبعاً، هنا النعومة البيضاء هـي المُنتصـرة: فهـذا بيشـون يُخضـعُ «آكَلَةَ البشر» لِسُلطته ويصبح معبودهم (طبعاً لم يُخلق البيض إلا ليكونوا "آلهـة). بيشـون عبارةٌ عن طفل فرنسي طيّب صغـير يُخضـعِ المتوحشـين ويُطـري عيْشـهم بسـهولة مابعدها سهولة: هذا الطفل ذو العامين، بدلاً مـن أن يذهـب الى غابـة بولونيـا[**] تراه يعمل من أجل وطَنهِ، تماماً كوالده الذي يتقاسم الحياة مع فصيلة من راكـبي الإبل ويطارد «النهّابين» في الادغال .

(*) : دراما موسيقية مؤلفة من ثلاثة فصول كتبها شعراً ولحنها الوسيقار المشهور فاغنر عام 1882. وهي آخر أعماله المؤثرة (مقدمة ، سحر الجمعة المقدسة ، [م] .

(**) : غابة في باريس تحمل هذا الاسم [م] .

سبق إن تعرفنا على صورة الزنجي التي ترتسم خلف هذه الرواية القصيرة المُنشطة: أولاً الزنجي يبعث الخوف في النفوس، وهو آكل لحم البشر. وإذا وجدنا أن بيشون كان بطولياً فذلك لانه يخشى عليه من أن يؤكلَ. ولولا الوجود الضمني لهذا الخطر، لفقدت القصة فضيلتها في الصدم، ولما انبعث الخوف في نفس القارئ. أضف أنّ المواجهات متعددة حيث الطفل الأبيض يقفُ وحيداً مهجوراً لامبالياً، وهو مطروح في دائرة من السود الخطرين احتمالياً (الصورة الوحيدة المطمئنة تماماً هي صورة الخادم BOY، والبربري المُدجّن والمقترن بذلك المكان الآخر المشترك بين جميع القصص التي تدور في افريقيا: الخادم السارق الذي يختفي مع انتهاء أعمال السيد). لدى كل صورة علينا أن نرتعش مما يمكن أن يحدث: وهذا الممكن لايتحدد أبداً لأن السرد هو سرد «موضوعي»! لكنه في الحقيقة يستند الى التلاحم العاطفي بين اللحم الأبيض والجلد الأسود، بين البراءة والفظاظة، بين الروحانية والفظاظة. الجميلة تستعبد الحيوان، ودانيل يسمح للأسود بلحسهِ، وخضارة الروحُ تسيطرُ على بربرية الغريزة.

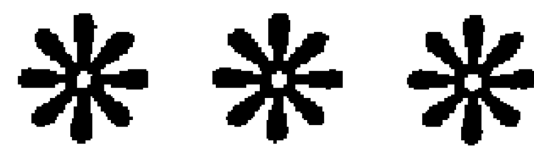
إن الهدف العميق من عملية ـ بيشون هو إعطاء فكرة عن العالم الزنجي من خلال عيني الطفل الأبيض: كل مافي العملية حتماً، له مظهر المهرّج. وبما أن هذا الانتقاص يخفي تماما الصورة التي يكونها الذوق العام عن الفنون والأعراف الغريبة، فهو قارئ مجلة ماتش وقد ترسخت رؤيتهُ الطفلية؛ وهو موضوعٌ أكثر فأكثر في هذا العجز عن تصور الاخرين، وهو التصور الذي سبقَ وأشرت إليه بخصوص أساطير البورجوازية الصغيرة. الحقيقة (المقصودة) هي أن الزنجي يفتقر الى الحياة المتكاملة والمستقلة: إنه شيء غريب. ليس له سوى وظيفة طفيلية هي وظيفة التسرية عن البيض بواسطة باروكيته (غرابته) المنذرة بالخطر غير المنظور: افريقيا مهرجٌ خطير.

والآن إذا أردنا أن نضع في مقابل هذه الترسيمة العامة (هناك مليون ونصف يقرأون مجلة ماتش) جهود علماء الأعراق لتوضيح الواقعة الزنجيّة والإحتياطات الدقيقة التي يتخذونها منذ زمن بعيد حينما يُضطرون الى التعامل مع هذه المفاهيم الغامضة، «البدائية» و «العتيقة» ، والنزاهة الفكرية لأناس مثل ماوس وليفي شتراوس أو لوروا غوران المعادين للمصطلحات العنصرية القديمة المقنّعة، قلنا إذا وضعنا هذا مقابل ذاك ، فإننا نفهم بشكل أفضل ، واحدة من كبريات تبعيّاتنا: الطلاق الفادح بين المعرفة وبين الأسطورة. العلم يسير بسرعة وإلى الأمام في دربه،

لكن التصوّرات الجماعيّة لاتلحق به. إنها متخلفّة عنه بقرون، ظلت تراوح في الخطأ بسبب السلطة والصحافة وقيم النظام.

لازلنا نعيش في عقلية ما قبل فولتيريّة. هذا ما ينبغي لنا تكراره دوماً.

لأنه في عصر مونتسيكو وفولتير، إذا كان الناس يُدْهشونَ لرؤية الفرس أو الهينوريين(*) . فقد كان ذلك لكي يخلعوا عليهم صفة البساطة. لو كان فولتير حيّاً اليوم لما كتبَ عنِ مغامرات بيشون كما كتبتها مجلة ماتش، ربما تخيّل بالأحرى بيشوناً آكلاً للحوم البشر (أوكوريّاً) في مواجهة المهرّج الغربي المُنَبَلم.(**)



(*). أمة هندية كانت تقيم بين بحيرتي أونتاريو وهيرون . كانت حليفة للفرنسيين [م]

(**): أي صار مثله مثل قنبلة النابالم [م] .

عاملٌ جذّاب

يشكل فيلم كازان: فوق أرصفة الميناء مثالاً جيداً على التدليس. تعرفون بلا شك أن الفلم يدور حول عامل ميناء جميل. لامبالي وفظ قليلاً (مارلون براندو) يستيقظ ضميره شيئاً فشيئاً بفضل الحب والكنيسة (حيث مثلها قس صدامي، ذو اسلوب جذاب. ونظراً لأن يقظة الضمير هذه تتوافق مع الغاء إحدى النقابات المدّلسة والمخالفة للقانون وقد شغلت عمال الميناء لمقاومة بعضاً من مستغليهم، نظراً لهذا . تساءل بعضهم عما إذا : كنا إزاء فيلم جريء. فِلم «يساري» هدفه عرض القضيّة العماليّة على الجمهور الأميركي.

حقيقة الأمر . أنه ليس أكثر من عملية تلقيح (بالجدري) للحقيقة، التي أشرتُ إلى آليتها الحديثة جداً في معرض حديثي عن أفلام أمريكيّة أخرى : إنهم هنا يسندون إلى جماعة صغيرة من رجال العصابات وظيفة استغلال مجموعة أرباب العمل، وعن طريق هذا الشر المعترف به، والثابت كثبوت دُمّل خفيف ومقيت، يحولوننا عن الشر الحقيقيي، متجاهلون تسميته ويخرجونه عن طريق التعاويذ.

ومع ذلك يكفي أن نقوم بشكل موضوعي، بوصف «الأدوار» في فيلم كازان لنستخلص طابعه التدليسي بلا منازع: البروليتاريا هنا تتكوّن من مجموعة من الكائنات الضعيفة، الحانية ظهورها تحت وطأة عبودية تراها جيدا دون أن تكون لديها الشجاعة على تقويضها. الدولة (الراسمالية) تختلط بالعدالة المطلقة، وهي وحدها السند الممكن ضد الجريمة والإستغلال: إذا تمكن العامل من الوصول الى

الدولة، إلى شرطتها ولجانها المكلفة بالتحقيق ، فقد أنقذ نفسهُ، أمّا من ناحية الكنيسة، التي تقبع تحت مظهر حداثوية مقولة: هل رأيتني، فهي ليست أكثر من قوة وسيطة بين بؤس العامل والسلطة الأبوية للدولة ـ ربة العمل. وفي نهاية المطاف فإن هذه الرغبة الشديدة في العدالة والضمير ستهدأ سريعاً وستنحلُّ في استقرار النظام المحِسن الكبير حيث يعمل العاملون وحيث يتصافح ارباب العمل وحيث يبارك القساوسة ـ بعضهم بعضاً في وظائفهم العادلة.

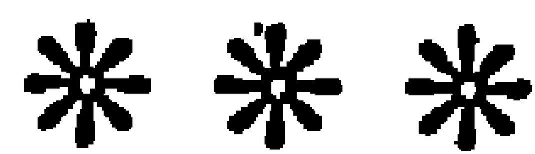
هذه هي النهاية التي لا يفطن الفيلم إليها وهي اللحظة التي اعتقدَ فيها كثيرون أن كازان يبرزِ تقدميته بشكل ذكي : في المقطع الأخير من الفيلم نرى براندو وقد بذل جهداً خارقاً. وهو يقدم نفسهُ كعامل جيد واعٍ أمام رب العمل الذي كان بانتظاره. ورب العمل هذا كان مرسوماً بشكل كاريكاتوري واضح. قيل: انظروا كم يهزأ كازان من الراسماليين بشكل واضح وخادع.

هنا اللحظة المناسبة لتطبيق منهجية الهداية الذي اقترحه بريخت، ومعاينة نتائج انسجامنا مع الشخصيّة الرئيسيّة منذ بداية الفيلم. لا شك أن براندو يشكل بالنسبة لنا بطلاً ايجابيّاً يتعلق به قلب الجمهور على الرغم من عيوبه، وذلك وفقاً لظاهرة المشاركة التي لا نريد مشهداً ممكناً بمعزل عنها. حينما يُجْرحُ البطل، يكبر بنظرنا لاسيما بعد استعادته لوعيه ولشجاعته. ويتجه نحو رب العمل خائر القوى فيعيد له عمله. عندها تتجاوز مشاركتنا حدودها ونتماهى تماماً دون أن نفكر مع هذا المسيح الجديد ونشارك بلا تحفظ في صلبه. الحقيقة أن صعود براندو المؤلم يقود الى الاعتراف السلبي بجماعة أرباب العمل الأبديّة: إن ما يُدَبّر لنا، على الرغم من كل الصور الهزلية. هو الالتزام بالنظام. ومع براندو، وعمال الميناء. ومع عمال أمريكا كافة فإننا نضع أنفسنا مع شعورنا بالإنتصار والإرتياح، بين ايدي جماعة أرباب العمل التي يعد مفيدا رسم شكلها الفاسد: فنحن مسلوبون منذ أمد طويل. ومُفسدون في مشاركة مصيرية مع عامل الميناء هذا الذي لايجد معنى العدالة الإجتماعيّة إلا ليهديها ويقدمها الى راس المال الأميركي.

لقد رأينا ان الطبيعة المشاركة لهذا المشهد هي التي تجعل منه موضوعيّاً فصلاً من الهداية. وبما أننا مهيؤون منذ البداية لأن نحب براندو، فلن نستطيع بعدُ أن ننقده أبداً أوحتى التنبيه لحماقته الموضوعيّة. ونحن نعرف أن بريخت قد اقترح منهجه بالإبتعاد عن الدور ليكون ضد خطر هذا النوع من الآليّة.

كان يمكن لبريخت أن يطلب من براندو إظهـار سـذاجته، وإفهامنـا. علـى الرغم من أي تعـاطف يمكـن أن نبديـه إزاء متاعبـه. أنـه لايـزال ممكنـاً، بـل و الأهم. رؤية الأسباب والعلاج.

ويمكن تلخيص غلطة كازان بالقول إن ما يهمنا الحكم عليه ليـس الراسمـالي إنما براندو نفسـه. إذ أننـا ننتظر تمـرد الضحايـا أكـثر ممـا ننتظـره مـن صـور جلاديها الهزلية.



وجه غريتاغاربو (•)

لاتزال غاربو تنتمني الى عصر السينما الذي كان فيه سحر الوجه البشري يخلق لدى الناس أكبر الإضطرابات. وحيث كان المرء يضيعُ تماماً في الصورة البشريّة كما لو كانت صورة في مصفاة. إذ كان الوجهُ يشكلّ حالة مُطلقة من حالات الشهوة التي لانقوى لا علىامتلاكها : ولا على الإستغناء عنها.

قبل سنوات كان وجه فالنتينو (••) يتسبب بوقوع الإنتحارات، أمّا وجه غاربو فهو من نوع الحب العذري حيث تثيرُ الشهوة مشاعرَ.روحانيّة من الضياع.

لاشكّ أن ذلك الوجه هو وجهٌ - موضوعٌ رائع. ففي فِلم الملكة كريستين الذي شاهدناه مرّة أخرى في باريس خلال هذه السنوات ترى المسحوق على وجهها وله ثخانة القناع الثلجيّة. فهو ليسَ وجهاً مرسوماً بل هو وجهٌ مجصّص، تدافع عنه مساحة اللون وليس خطوطه. في هذا الثلج الهش المتماسك في آن معاً، وحدهما، العينان، السوداوان الشبيهتان بلب غريب، والخاليتان أبدًا من

(•) : غريتاغوستافسون : ممثلة سينمانية سويدية تحمل (حملت) الجنسية الأمريكية. ولدت في استوكهولم عام 1905. سميت بالإلهية لشخصيّتها الفتانة ولجمال نظراتها [م].

(••) : رودولفو غيغلييمي فالنتينو: ممثل اميركي من اصل إيطالي (1895 ـ 1926). ترك عمله كراقص في النوادي الليلية، ليتجه الى السينما. وأصبح معبودا لجماهير النساء بفضل وسامته. ويعتبر أول نجم ذكري في تاريخ السينما [م].

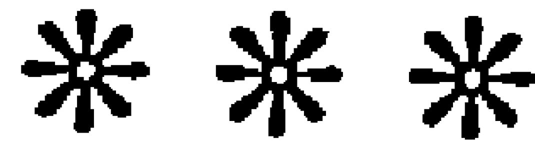
التعابير. تشكلان جرحين مرتعشين قليلاً. حتى في أقصى حالات جماله، هذا الوجه غير المرسوم بل المنحوت في الهشاشة والنعومة الملساء، اي أنه وجه كامل وآني في وقت واحد. هو أشبه بوجه شارلو (شارلي شابلن) الطحينيّ، بعينيه الشبيهتين بنبات قاتم ووجهه الطوطمي.

إن تجربة القناع الكامل (كالقناع القديم) ربما لا تقتضي وجود ثيمة السرّ (وهذا هو حال أنصاف الأقنعة الإيطالية) أكثر مما تقتضي ثيمة النموذج الأولي للوجه البشري. كانت غاربو ترينا نوعاً من الفكرة الأفلاطونية حول المخلوق، وهذا ما يفسّر كون وجهها تقريباً لاجنسَ له، دون أن يعني ذلك أنه وجه مشكوك فيه. صحيح أن الفيلم (الملكة كريستين تظهر تارة كامرأة وطوراً كفارس شاب) يفسح مجالا لعدم التقسيم هذا. غير أن غاربو لاتقوم بأية عملية لتغيير معالم وجهها. فهي دائماً هي نفسها، وتحمل دون أي تصنع تحت تاجها أو تحت قبعاتها، نفس الوجه الثلجي والوحداني. ولقبها الإلهية DIVINE كان لايهدف تماماً للدلالة على حالة فضلى للجمال بمقدار ما يهدف للدلالة على شخصها الجسدي الهابط من سماء تتشكل الأشياء فيها وتنجزُ ضمن أكبر قدر من الوضوح. وهي نفسها كانت تدركُ هذا: كم من ممثلة قبلت أن ترى الجمهور نضوجها المحيّر. أما هي فلم تكن تقبل بهذا: إذ لاينبغي للجوهر أن يفسد. وكان ينبغي الاّ يكون لوجهها أبداً واقع آخر غير واقع كمالها العقلي والجمالي. لقد انحسرَ الجوهر شيئاً فشيئاً وغطته النظارات والقبعات الكبيرة والإغترابات تدريجياً. لكنها هي. لم تتبدل أبداً.

ومع ذلك ففي هذا الوجه المؤلّهِ يرتسم شيء ما أكثر مضاءً من القناع: هو نوع من العلاقة الإراديّة. وبالتالي الإنسانية بين انحناءة منخريها وبين قوس الحاجب. هناك وظيفة نادرة . فرديّة بين منطقتين من الوجه. والقناع ليس سوى إضافة على الخطوط. أما الوجه. فهو قبل أي شيء، تذكير موضوعاتي بهاتين المنطقتين. يمثل وجه غاربو تلك اللحظة الواهية التي راحت السينما تستخلص فيها الجمال الوجودي من الجمال الأساسي، وحيث يتحول النموذج الأوليّ إلى الإبهار المنبعث من الوجه الآيل للذبول وحيث وضوح الجواهر (الماهيات) الشهوانية يترك مكانه لغنائية المرأة.

بما أن وجه غاربو يمثل مرحلة انتقالية فهو يصالح بين فترتين إيقونيّتين. لأنه يؤمّن الإنتقال من الرعب الى الجمال. من المعروف . اليوم. أننا نقع على القطب الآخر من هذا التطوّر: وجه أودري هيبورن. مثلاً. هو وجه مُفرْدنٌ INDIVIDUALISE ليس فقط بموضوعاتيّته الخاصة (امرأة ـ طفلة. امرأة ــ قطة) لكن أيضاً بشخصيتها. عن طريق تمييز وحيد تقريباً للوجه الذي لم يعد فيه اي شيء أساسي. بل يتكون من مجموعة لامتناهية من الوظائف المورفولوجيّة (الشكلية).

إن فرادة (تفرّد) غاربو بما هي لغة كانت ذات طابع مفهوميّ. أما فرادة أودري هيبوّرن فهي ذات طبيعة جوهرية. وجه غاربو عبارة عن فكرة. أما وجه هيّبورن فهو حدث.



وصلنا الآن في أفلام العصابات الى تكوين مجموعة من الحركات الدالـة علـى الطلاقة:

نساءٌ يرسلن دوائـر الدخـان مـن أفواههـن المرتخيـة تحـت هجمـة الرجـال. فرقعات أصابع أولبيّة (جليلة) بهدفِ بـث إشـارة واضحـة وعـابرة للتحذيـر مـن رشقات نيرانية. وزوجة زعيم العصابة تنسج ثوباً في خضم أخطـر الحـالات. لقـد قام غريسبي بتقنين هذه المجموعة من الحركات مضفياً عليها طابع الحياة اليوميّة الفرنسية.

يتميز عالم رجـال العصابـات، قبـل كـل شـيء بأنـه عـالم الـدم البـارد. إن الأحداث التي لاتزال الفلسفة العاميّـة تعتبرهـا كبـيرة كمـوت شـخص مـا، قـد قُلّصت على شكل رسم موجز، وتراها على شكل مجموعة من الحركات: حبـة في انتقال الخطوط الهادىء. اصبعان تفرقعان، وعلى الطرف الآخر من مجال التلقي، رجل يسقط في تقاليد الحركة نفسـها. عـامل التلطيـف LITOTE، المبـني دائمـاً على شكل سخرية ميلودراميّة جامدة. هذا العالم، هو أيضـاً، كمـا نعـرف، آخـر عوالم الجن. وخلف سخف الحركـة الحاسمـة، هنـاك تقليـد اسـطوري يبـدأ مـن مفهوم النومِن [*] NOUMENE للآلهة القديمة، حيث تتسـبب حركـة رأس الإلـه

(*): استخدم افلاطون هذا المصطلح في معرض حديثه عن المُثُل. ويعني الواقـع المـدرك بـالعقل (...) موضوع العقل (...) مقابل الواقع المدرك بالحواس. وبالتالي هو الواقع المطلق، الشيء في ذاتـه:

يقلب مصائر البشر رأساً على عقب، مثلما تتسبب بذلك ضربة عصا الجنيّة او الساحر.

لاشك أن السلاح الناري قد أبعدَ الموت ، لكن بشكل معقول واضح جداً لدرجةٍتوجب التدقيق بالحركة، لكي نعبّر من جديدٍ عن وجود القدر. هنا تماماً تكمن طلاقة رجال العصابات: إنها بقايا حركة مأساوية تستطيع خلط الحركة بالفعل ضمن أدقّ الحجوم.

سأتوقف مرة أخرى عند الدقة الدلاليّة لهذا العالم وعند البنية الفكريّة (وليس فقط عند البنية الإنفعالية) للمشهد. إن الإخراج المفاجيء للمسدس (كولت) من السترة برمزية لانظير لها. لايعني الموت أبداً ، لأن العادة دلتنا منذ زمن بعيد على أن هذه العملية ليست أكثر من مجرد تهديد، يمكن لآثاره أن ترتدُ عكسياً بشكل عجيب. وبروز (انبثاق) المسدس هنا لاينطوي على قيمة مأساوية. بل على قيمة معرفية فقط. وهذا البروز يعني ظهور تطور جديد في سياق الأحداث. والحركة هنا برهانيّة وليست بالضرورة مريعة. إنها تشبه تبدّل المحاكمة العقلية في إحدى مسرحيات ماريفو(••) الحالة انعكست.

وموضوع البحث قد ضاع فجأة . باليه المسدسات يجعل الزمن أكثر قابلية للتغيير ويملك ضمن مجرى القصة عودات الى درجة الصفر وقفزات تراجعية شبيهة بقفزات لعبة الإوزة. المسدس لغة تكمن وظيفته في المحافظة على ضغط الحياة، وفي إبعاد أو إلغاء نهاية الزمن. إنه لوغوس (العقل الأول) وليس براكسيس (تطبيق عملي) .

إن حركة رجل العصابات الطليقة تملك، كلّ ما للتوقّف من سلطة مُدّبرة. هذه الحركة الخالية من الاندفاع، والسريعة في البحث الذي لايخطيء عن نقطة وصولها النهائية [هذه الحركة] تقطع الزمن وتثير الاضطرابات في البلاغة.

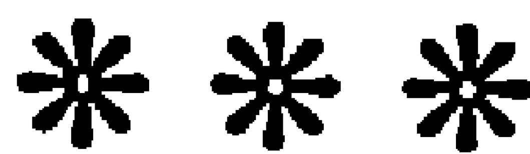
لأن التقاليد الأفلاطونية التي عززتها المعارضة المسيحيّة للعالم المحسوس والعالم الروحي، تُماهي المعرفة العادية بالمظهر والمعرفة العقلية بفكرة الأشياء [م] .

(••) : بيير ماريفو : كاتب فرنسي (1688–1763) . بعد ان كان محرراً صحفياً تحول الى المسرح. فجدد الكوميديا وكانت له لغة دقيقة خاصة. من اهم اعماله المسرحية. لعبة الحب والمصادفة. ومن أعماله الروائية· حياة ماريان.[م]

والطلاقة تؤكد أن الصمت وحده هو الفعّال: عملية النسيج، التدخين، رفع الأصبع،... كل هذه العمليات تفرض فكرة أن الحياة الحقيقيّة تكمن في الصمت، وأن الفعل ACTE له الحق على الزمن في الحياة أو الموت . بذلك يتكون لدى الشاهد الوهمُ بوجود عالم مؤكد لايتغيّر إلاّ تحت ضغط الأفعال ، وليس أبداً تحت ضغط الكلمات. إذًا تكلم رجل العصابلة فهو يتكلم بالصور، لأن اللغة بالنسبة له شعر. وليس للكلمة عنده أية وظيفة خلاقة: إن الكلام ، بالنسبة له، طريقة للتعبير عن كونه عاطلاً عن العمل ولكي تحدد هذه البطالة هناك عالم اساسي. هو عالم الحركات المزيّنة (المدروسة) التي تتوقف دائماً عند نقطة محددة ومُتوقّعة، هي نوع من خلاصة الفعاليّة البحتة. وفضلاً عن ذلك، هناك سلسلة من الألفاظ العاميّة التي تتميّز، كما البذخ غيرالمفيد، (اي الأرستقراطي) باقتصادٍ تكون فيه قيمةُ التبادل الوحيدة هي الحركة.

لكن. لكي تدل هذه الحركة على اختلاطها بالفعل. عليها أن تخففّ من حدة المغالاة، وأن تَسْتَدِّقَ لتصبح على عتبةِ تلقي وجودِها. ولا ينبغي عليها الإكتفاء بسماكةِ العلاقةِ بين العلة والمعلول.

الطلاقة هنا. هي أكثر علامات الفعالية فطنةً. فكلٌّ مِنّا يجد فيها مثاليةَ عالم صارَ العوبةً بسبب مجموعةِ الحركاتِ البشريّة. عالمٌ قد لا يبطيءُ حركتهُ بسببِ معوّقاتِ اللغة: رجالُ العصاباتِ. كا لله. لايتكلّمون. يكفي أن يحركوا رأسهم حتى يتحقق كل شيء.



النبيذ والحليب

تشعر الأمة الفرنسية أن النبيذ نتاج خاص بها تماماً كالثلاثمائة وستين نوعاً من الجبنة بالإضافة الى ثقافتها. النبيذ شراب ـ طوطم. يشبه حليب البقرة الهولندية أو الشاي الذي تمتصُّه العائلة الملكية الإنكليزية بشكل احتفالي.

لقد سبق لباشلار وقدّم تحليلاً نفسياً جوهرياً لهذا السائل في نهاية بحثه حول أحلام الإرادة. فبيّن أن النبيذ نسغ السماء والأرض. وأن الرطوبة ليست حالته الأساسيّة. إنما الجفاف. ولهذا فالجوهر (المادة) الأسطوري الأكثر معارضة له هو الماء.

الحق يقال. إن النبيذ مثله مثل أي طوطم راسخ. يحمل أسطوريّة متنوعة لاتخلو من التناقض. فهذه (المادة) الكالفانية GALVANIQUE طالما اعتبرت على سبيل المثال بمثابة أكثر المشروبات فعاليّة لإزالة العطش. أو أن العطش يُستخدمُ على الأقل. كذريعة أولى لِشربهِ («IL FAITSOIF») . إن أقدم أقنوم لهذا المشروب ذي اللون الأحمر هو الدم. ذلك السائل الكثيف والحيوي. في الواقع لايهمنا شكله المزاجي كثيراً: لأنه قبل أي شيء مادة تغيير. قادرة على (قلب) الأوضاع والحالات. وعلى استخلاص المتناقضات من أشيائها: فهو (النبيذ) مثلاً يحول الضعيف الى قوي. والسكوت الى ثرثار. ومن هنا وراثيته الخيماوية وسلطته الفلسفية المتمثلة في التحويل أو الخلق من العدم.

وبما أن النبيذ. من حيث جوهره. هو وظيفة يمكن أن تتغير حدودها. فهو يتمتع بسلطات تشكيلية ظاهرية: قد يُستخدم كذريعة للحلم كما للواقع. وهذا يتعلق بمستخدمي الأسطورة. فبالنسبة للعامل. يُعتبر النبيذ بمثابة تكييف وتسهيل إلهيّ لِلمهمة («العمل بنشاط»). أما بالنسبة للمثقف فله وظيفة مُغايرة: فالكأس الصغير من «النبيذ الأبيض» أو «البوجوليه» التي يتناولها الكاتب فمهتها

القيام بفصله عن عـالم «الكوكتيلات» المفرط في طبيعيّتـه، وعـن عـالم المشـروبات الفضي (وهي المشروبات الوحيدة الـتي الـتي يبـذل التنفـجُ SNOBISME جهـده ليقدمها للكـاتب) . النبيـذ يخلـص الكـاتب مـن الأسـاطير. وينتزعـه مـن حياتـه الفكرية ويساويه بالكادح. وبالنبيذ يقترب المثقف من الرجولة الطبيعيّة ويظـن أنـه من لعنةٍ، استمر قـرن ونصـف القـرن مـن الرومانتيكيّـة في فرضهـا علـى الذهنيـة المتوقـدة CEREBRALITE الصافيـة (مـن المعلـوم أن إحـدى الأسـاطير الخاصـة بالمثقف الحديث هو هَوَسُهُ بأن يكون «لديه اسطورة»).

لكن ما تختص به فرنسا هـو أن السـلطة الـتي للنبيـذ علـى التغيـير، لايتـم الاعتراف بها أبداً بشكل صريح على أنها غاية بحد ذاتها: ففي البلدان الأخـرى يشرب الناس لكي يسكروا. والجميع يقرّ بذلك. أما السُكر في فرنسا فهـو نتيجـة، وليس غاية على الإطلاق. المشروب يُعتبر بمثابة نشر للمتعـة (اللـذة) وليـس سـبباً ضرورياً لتأثير يُسعى وراءَهُ. النبيذ ليس مجـرد مصفـاة فحسـب، إنـه أيضـاً فعـل شرب: مستمر. للحركة هنا قيمة تزيينيّة، وسلطة النبيذ لاتنفصل أبداً عن أشكال وجوده. (على عكس الويسكي، الذي يُشرَبُ لِسُكْرِهِ (وهو أجمـل أنـواع السـكر، وتبعاته أقل ضرراً) الذي ينبلع، وتيكرر، والذي يعود شربُه الى فعل ـ سبب)

كل هذا معروف فقد تحدث عنه الفولكلور، وتناولته الحكـم، والمحادثـات والأدب آلاف المـرات. لكـن هـذه الشـمولية نفسـها تنطـوي علـى امتثاليـة CONFORMISME : فالإيمان بالنبيذ يشكل فعلاً جماعياً مُلزماً.

فالفرنسي الذي يحتفظ بمسافة ما بينه وبين الأسطورة، إنمـا يعّـرض نفسـه لمشاكل صغيرة، لكنها دقيقة أي مشاكل الإندماج وأول هذه المشـاكل هـي ضـرورة أن يفسر سلوكه. هنا يلعب مبدأ الشمولية دوره كاملا، ذلك أن المجتمع يدعو كل من لايؤمن بالنبيذ ، مريضاً أو عاجزاً أو فاسداً:

المجتمع لايفهم هذا الشخص (بالمعنيين الفكري والمكاني للعبارة). وبالمقـابل فإنه (المجتمع) يمنحُ شهادة الإندماج الجيّد لمن يتعاطى النبيذ: إن معرفة كيـف تشرب، هـي تقنيـة وطنيّـة تستخدم لوصـف الفرنسـي، وللبرهنـة علـى سـلطته الأدائية، وعلى دمغته وعلى قابليته للتعايش مـع الآخريـن. بهـذا يؤسس النبيـذ أخلاقاً جمعيّة يمكن التكفـير مـن خلالهـا عـن أي شـيء: الإفـراط والتعاسـة ، و الجرائم. كل هذا ممكن مع النبيذ باستثناء الخلق السيء أو الخيانة أو القباحة. إن

الشر الذي يمكن أن يسببه النبيذ ذو طابع قـدري، ، إذاً فهـو يقـع خـارج إطـار المعاقبة. إنه شر مسرحي، وليس شراً يعود الى الطبع.

دخل النبيذ في إطار المجتمع، ليس لأنه يؤسس أخلاقية فحسب، بل لأنـه يشكلُ ديكوراً أيضاً. فهو يزيّن اصغر مناسبات الحياة اليومية الفرنسية، ابتداء من الطعام الخفيف (كأس نبيذ أحمر مع جـبن الكامامبير) إلى الوليمـة، ومحادثـات الحانة أو خطابات المآدب الكـبرى. إنـه يمجّـد الأجـواء مهمـا كـان نوعهـا. وفي الجوالبارد يدخل في أساطير الدفء كافة، وأيام القيظ يدخـل في كـل صـور الظـل والرطوبة والشوك. وليس هناك حالة من الضغط المادي (الجسدي) (درجة الحرارة ، الجوع، الضجر، التبعيّة، الشعور بالإغتراب) إلا وتجعل المرءَ يحلم بالنبيذ.

وباعتبار النبيذ مادة أساسيّة ، فإنـه إذا أُشـرك مـع صـور غذائيـة أخـرى، يستطيع تغطية كل أماكن المواطن الفرنسي وأزمنته. وما أن يصل المـرء إلى تحقيـق جزء معيّن من الحياة اليوميّة حتى يشكل غياب النبيذ صدمة نظراً لأن غيابه يعدّ شيئاً غريباً: حينما تسلم كوتي [(•)] رئاسة الجمهورية التقط له المصوّرون صورة وهـو وراء مائدة تضمه مع خاصته وعليها زجاجة نبيذ من نوع DUMESNIL بـدلاً مـن زجاجة النبيذ الأحمر، وهو الأمر الذي أثار اضطراباً لدى ابناء الأمة، وشبهوا هـذا الفعل بالملك الأعزب. لأن النبيذ هنا جزء من مقتضيات الدولة.

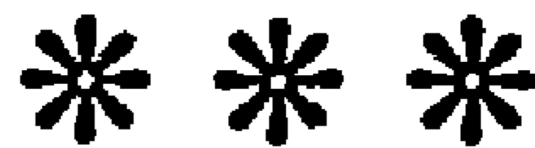
لاشكَ أن باشلار كان محقّاً حينما جعلَ الماءَ نقيضاً للخمر: وهذا صحيح مـن الناحية الأسطوريّة. أما من الناحية السوسيولوجية، فهو ليس كذلك علـى الأقـل في يومنا هذا. إذ أن الحليب قد أخذ دور النبيـذ لأسـباب اقتصاديّـة أو تاريخيـة. وهو، أي الحليب يعد اليوم، النقيض الحقيقي للنبيذ: ليس فقط بسبب مبـادرات السيد ميندس فرانس (ذات الصبغة الأسطورية: شُرب الحليب على المنصـة يشـبه تناول ما تورين [(••)] للسبانخ) إنما أيضاً لأن الحليب، ضمن مورفولوجيا المـواد هـو نقيض للنار لما يملك من كثافة جُزَيئية، ولطبيعـة مسـاحته القشـديّة أي المُخـدِّرة. أما النبيذ فهو باتر وجراحي، إنه يحوّل ويُوَلّـد. الحليـب كونـيّ، يربـط ويغطـيّ

(•) : رئيس الجمهورية الفرنسية بين عامي 1954 ـ 1959 [م] .

(••) : رجل دين فرنسي عاش في القرون الوسطى ، كلف باستبدال المسـيحيين الأسـرى لـدى الـدول البربرية [م] .

ويجدِّد. فضلاً عن ذلك، فإن نقاءه إذا ما اشترك مع البراءة الطفلية، يشكِّل رهان قوّة. وهي قوة لاتصريفيّة ولا حاقنة، إنما هي قوة هادئة، بيضاء واضحة، تعادل الواقعي. بعضُ الأفلام الأمريكيّة. حيث نرى فيها البطل وهو لاينفرُ من تناول كوب الحليب قبل أن يُخرِجَ مسدسه المنصف. هذه الأفلام هيأت لهذه الأسطورة البارسيفالية (•••) الجديدة: ولا يزال الحليب في أيامنا هذه يُشْرَبُ في الأوساط العنيفة أو أوساط الصعاليك، كما ترى بعضهم يتناول كوباً غريباً من الحليب المخلوط بعصير الرمان الذي جاءنا من أمريكا.

إن أسطورية النبيذ يمكن أن تجعلنا نفهم الغموض المعتاد الذي يلفّ حياتنا اليوميّة. لأنه صحيح أن النبيذ مادة لذيذة وجميلة، لكن الصحيح أيضاً أن إنتاجه يساهم بشكل كبير في إثراء الراسمالية الفرنسيّة سواء كانت راسمالية صانعي النبيذ المحليّ أم المستعمرين الذين يفرضون على المسلمين الجزائريين صنعه وفوق أراضيهم التي سُلِبت منهم، وهي زراعةٍ لاحاجة لهم بها. وهم الذين لايجدون الرغيف. إذاً هناك أساطير لطيفة جداً، لكنها مع ذلك بريئة. وميزة اغترابنا الحالي هي أن النبيذ عاجز عن أن يكون مادة موفقة تماماً عدا أنها موفقة في نسيان أنها أيضاً، ثمرة انتزاع ملكية الآخرين.



(•••) : كوميديا موسيقية من تأليف وتلحين فاغنر. (مرّت معنا سابقاً) [م].

البيفتيك والفريت (*)

«البيفتيك» يدخل الأسطورية الدمويّة نفسها التي للنبيذ فهو لبّ اللحم. إنّه اللحم في حالته الأوليّة (الصافية).

وكل من يتناوله يندمج في القوة الثيرانيّة. لاشك أن قيمة «البيفتيك» تكمن في أنه شبه نيء. ترى الدم فيه طبيعيّاً وكثيفاً وكتيماً. وهو في الوقت نفسه قابلٌ للقطع. اننا نتصوّر جيدا ذلك الطعام الشهي القديم من نوع تلك المادة الثقيلة التي تتقلص تحت السنّ بشكل تجعلنا نشعر في الوقت نفسه بقوتها الأصليّة ومرونة اندفاقها في دم الإنسان. العنصر الدمويّ هو مبرر وجود «البيفتيك». فدرجات نضجهِ لاتحسَبُ بالوحدات الحرارية (الحريرات) إنما بصور الدم: فإما أنْ يكون دامياً (مما يذكر باندفاق الدم من وريد الحيوان المذبوح) أو أن يكون أزرقاً (وهنا يذكر بالدم الثقيل. دَم الشرايين الغزير الموحى إليه هنا باللون البنفسجي الأرجواني. وهو لون أعلى من اللون الأحمر).

وحتى لو كان النضج معتدلاً. فلا يمكن التعبير عنه صراحةً. في هذه الحالة المغايرة للطبيعة. لا بدّ من اللجوء الى التورية فنقول إن «البيفتيك» ناضج بشكل جيد (مقلي) APOINT . وهذا يشير الى الحدّ أكثر مما يشير الى الكمال.

تناوُلُ البيفتيك الدامي يمثّل غذاءً. وفي الوقت نفسه. طبيعةً وأخلاقاً. فكل الأمزجة تجد فيه ما تريد من حيث المبدأ. كالدمويّين بطبيعتهم. والعصبيّين واللمفاويين. ومثلما يصبح النبيذ بالنسبة لعدد كبير من المثقفين مادة

(*) : شرائح اللحم المقلية والبطاطا . تركت العنوان بلفظه الفرنسي متعمّدا ذلك ليظل القارئ ضمن جو المفاهيم التي تتعلق بهذه المقالة [م]

وسيطيّةMEDIUMNIQUE تقودهم نحــو القوة الأصليّة للطبيعة، فإن البيفتيك يعتبر بالنسبة لهم غذاء تكفير، يشحذون بفضله انتباههم العقلي الشديد ويتحاشون الجفاف العقيم الذي طالما اتهموا به، عن طريق الدم واللب الرخو. وان شيوع «الستيك» المخردَل، على سبيل المثال ماهو إلا عملية تعويذيّة ضد التداعي الرومانتيكي للحساسيّة وللإعتلالية: في هذه التهيئة تكمن كافة الحالات المُنتشية للمادة: فمسحوق البيضة الدامي والآحيّ والذي يتضمن مجموعة من المواد الرخوّة والحيّة، يُشكل نوعاً من الخلاصة الدالة على صور التوزيع. يشكل «البيفتيك» في فرنسا، مثله مثل النبيذ، عنصراً اساسياً مؤمّماً (*) أكثر مما هو عنصرٌ مُمَجْمَعٌ: فهو موجود في مُجمل ديكورات الحياة الغذائية: مسطح مُزيّن بالأصفر ونعلي الشكل في المطاعم الرخيصة. وكثيفٌ، مرقيٌ، في الحانات المختصة. ومكعب الشكل، ولُبُهُ مخضلٌ وتحته قشرة خفيفة محترقة، في المطبخ الراقي.

إنه يشارك في كافة الإيقاعات، وفي الوجبات البرجوازية المُريحة، وفي كسر الصفرَةِ عند البوهيمي الأعزب. هو الغذاء السريع والمكثف في آن معاً. وهو يقيمَ أفضلَ علاقةٍ ممكنةٍ بين الإقتصاد والفاعلية، وبين أسطورّة استهلاكهِ ومرونتهِ.

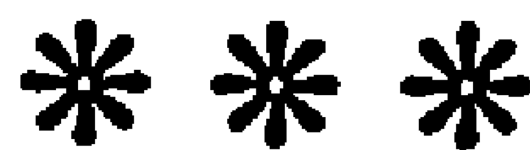
زد على ذلك أن البفتيك ثروة فرنسية (مع أن «الستيك» الأمريكي يحدُّ اليوم من انتشاره). ويشبه النبيذ، إذ ليس هناك قيد غذائي يمنع الفرنسي من أن يحلم به. وما أن يحل هذا الفرنسي في بلد غريب، حتى يحنُ إليه. وهنا يتمتع «البيفتيك» بميزة إضافية من الأناقة.

لأنه من كل المطابخ الغريبة، غذاءٌ يجمع لذّة الطعم الى البساطة. وكغذاء وطني، فإنه يندمج ضمنَ جدول قيم المواطنيّة: فهو يقوّمها زمن الحرب، وهو نفسه لحمُ المقاتل الفرنسي، وهوَ الثروة التي لايمكن التصرّف بها والذي لا يمكن أن ينتقل الى العدو إلا عن طريق الخيانة. في فلم قديم (المكتب الثاني ضد هيئة الأركان) تقوم خادمة الخوري ـ المواطن بتقديم الطعام للجاسوس الألماني المتخفيّ بلباس فرنسي للمقاومة السرية وتقول له:

(*): NATIONALISE : (مؤمم) : أي صار ملكاً لمجموع الأمة . و SOCIALISE (ممجمع) : أي دخل في حياة المجتمع . [م] .

«آه ، أهذا أنت يالوران! سأقدم لك شيئاً من قطعة البيفتيك التي تخصني»، وحينما يتم اكتشاف الجاسوس تقول : «وأنا التي قدمتُ له شيئاً من قطعة البيفتيك التي تخصني» وهذا يدل على منتهى المغالاة بالثقة.

وبما أن «البيفتيك» مقترنٌ عموماً «بالفريت» (البطاطا المقليّة). فهو بذلك ينقل إليها رَوْنَقَهُ الوطني: وبهذا يصبح «الفريت» وُطانيّةً NOSTALGIQUE ومواطنيّة، تماماً «كالبيفتيك». أخبرتنا مجلة ماتش أنه بعد الهدنة الهندية ـ الصينية «كان أولُ طلبٍ للجنرال دوكاستري وجبة من البطاطا المقلية». وفي معرض تعليقه على هذا الخبر فيما بعد أضاف رئيس رابطة المحاربين القدماء في الهند الصينيّة قائلاً: «لم يفهم أحد أبداً مبادرة الجنرال دو كاستري في أول طلب له بعد الهدنة بأن يُحضر له وجبة من البطاطا المقليّة.» ما أُريدَ لنا أن نفهمه، هو أن طلب الجنرال لم يكن مجرد ردَ فعل لامعنى له إنما حلقة طقوسيّة لإقراء العِرق الفرنسي المعثور عليه. فالجنرال كان يعلم جيداً رمزيّتنا الوطنيّة. ويعرف أن «الفريت» هو العلامة الغذائية على الفرنسوّية.



نوتيلوس(*)

والمركب النشوان

قد تكون أعمال جول فيرن (الذي نحتفل اليوم بمناسبة مرور خمسين عاماً على وفاته) موضوعاً جيّداً للنقد البنيوي. فهي أعمال ذات موضوعات. وفيرن بنى نظرية في نشأة الكونCOSMOGONIE مغلقةً على نفسها، لها مقولاتها الخاصة، وزمنها وفضاءها وامتدادها وحتى مبدأها الخاص بها..

يبدو لي هذا المبدأ أنه الحركة المستمرة للانغلاق. فتَخيُّل السَفَر (الرحلة) عند فيرن يشبه ترقب النهاية، والتوافق بين فيرن وبين الطفولة لا ينشأ عن إيمان سخيف بالمغامرة بل، على العكس، من سعادة عامة بالمُنتهي، تلك السعادة التي نعثر عليها في التعلق الطفولي بالأكواخ وبالخيام: سجن النفس والإستقرار. ذلك هو الحلم الوجودي للطفولة، مثلما هو حلم فيرن. والنموذج الأولي لهذا الحلم يكمن في روايته الرائعة الموسومة: الجزيرة الغامضة، حيث يقوم الرجل ـ الطفل بإعادة خلق العالم، فيملؤه ويُغلقهُ، ويسجن نفسه فيه، ويتوّج هذا الجهد الموسوعيّ بإدخاله في سلوكِ التملك البورجوازي: بابوج، وغليون وركن تشتعل فيه النار (شومينية) ، بينما العاصفة في الخارج، اي اللانهاية، تكون عبثاً على أشده.

كان فيرن مهووساً بالامتداد: فهو لاينى عن إنهاء العالم وتأثيثه، وملئه على شكل بيضة. وحركته هذه تشبه تماماً حركة أحد موسوعيي القرن الثامن عشر أو أحد الرسامين الهولنديين: العالم مُنتهٍ. العالم مليء بالأدوات المتجاورة التي يمكن إحصاؤها.

(*) : اسم مركب [م] .

والفنان لامهمة له سوى تصنيف الفهارس والكشوفات، ومطاردة الزوايا الفارغة الصغيرة، ليُظهرَ فيها الإبداعات والأدوات البشرية على شكل صف مضغوط. فيرن هذا ينتمي الى سلالة البورجوازيّة التقدميّة.

ويبيّن عملهُ أن لاشيء يمكن أن يَخفَى على الإنسان. وأن العالمَ، حتى أبعد عالم، هو بمثابة شيء في يده، وأن الملكيّة ليست في نهاية الأمر، سوى لحظة جدليّة في عملية الإخضاع العام للطبيعة.

لم يكن فيرن يسعى أبداً الى توسيع العالم وفقاً لطرق رومانتيكية للهروب أو مخططات روحانية للانهاية: بل كان يحاول تعديله دائماً، ومَلأه واختزاله الى فضاء معروفٍ ومغلق، ليتمكن الإنسان في نهاية المطاف، من الإقامة فيه بشكل مريحٍ: العالم يمكنه أن يستخلص كلَّ شيء من ذاته، ولكي يكون موجوداً لاحاجة به إلا إلى الإنسان.

فضلاً عن اختراعه لعدة مصادرٍ للعلم، فقد اخترع فيرن وسيلة روائيّة رائعة لكي يجعل من امتلاك العالم هذا أمراً رائعاً وهو رَهنُ الفضاء بالزمن، وربط هاتين المقولتين دائماً ببعضهما بعضاً، والمخاطرة بهما بضربة نرد أو بضربة رأس، وقد نجح في هذا دائماً. التغيرات المفاجئة نفسها مهمتها أن تنشر حالة مرنة في العالم، وتبعّد ثم تقرّب الانغلاق (النهاية) وأن تتصرف. بالأبعاد الكونيّة وتختبر، سلطة الإنسان على الفضاءات وعلى الجداول الزمنيّة. وفوق هذا الكوكب المقهور من قبل البطل الفيرني (نسبة الى فيرن)، الذي هو نوع من الأنتيوس(*) البورجوازي. لياليه بريئة و «مُصْلِحَة»، بطلٌ يجرجر نوعاً من الخيبة وهو فريسة تأنيب الضمير أو السأم، ويرمز إلى بقية عصرٍ رومانتيكي انقضى، بطلٌ يُفجّرُ،

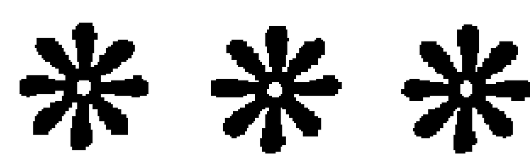
(*) : Ante'e : عملاق ابن بوزييدون وغايا. تمكن هرقل من خنقه وذلك برفعه عن الأرض. لأن أنتيه كان يعود إلى الحياة من جديد ما أن يلامس جسده الأرض التي ولد فيها [م]. جاء في كتاب (الميثولوجيا) لإديث هاملتون، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب: «وقد قام [هرقل] بأصعب عمل من أعماله وهو التصدي لأنتيوس، وهو مارد ومصارع قوي يجبر الأغراب على مصارعته، ويشترط عليهم أنه إذا انتصر فسوف يقتلهم، وقد أقام معبداً من جماجم ضحاياه. وكان غير مرئي طالما يلامس الأرض. وقد عمدَ هرقل إلى رفعه بين يديه في الهواء وخنقه» (ص 258).

عن طريق التضاد، صِحّةَ المالكين الحقيقيين للعالم، الذين لاهمَّ لهـم إلاّ التكيـف، بقدر ما أمكنهم مع حالات لايعـود تعقيدهـا ابـدا إلى سـبب ميتـافيزيقي ولاحتـى أخلاقي إنما إلى مجرد نزوة حادة سببها الجغرافيا.

إذاً فموضوع جول فيرن العميق هو حتماً الملكيّة. فصُورة المركب، الهامة جداً في أسطوريّة فيرن، لاتتعارض مع المركب أبداً، بل على العكس: فالمركب يمكن أن يكون رمزاً للسفر.

إنه وبشكل أعمق، رقم الإغلاق. والميـل الى ركـوب المركـب وهـو دائمـاً فـرح الإنحباس التام وفرحُ أن يقبض المرءُ بيدهِ على أكبر عددٍ ممكـن مـن الأشياء. وأن يمتلك فضَاءً منتَهيا بشكل مطلق إن حب المراكب يعني حب البيت الأفضل. لأنه مغلق على الدوام، ولا يعـني مطلقـاً حـبٌ الأسـفار الغامضـة: فـا السـفينة واقـعُ سُكنى. قبل أن تكون وسيلة سفر. وعلى هذا فكل مراكب جول فـيرن مـا هـي إلا مواقـع رائعـة لإشـعال النـار (شـومينيه)، وضخامـة رحلتهـا تضـاعف مـن نجـاح انغلاقها بإتقان انسانيتها الداخليّة. والنوتيلوس من هـذه الناحيـة. يشـكل مغـارة محبوبة. وتبلغ متعة الإنحباس ذروتها حينما نتمكن من رؤيـة الموجـة الخارجيّـة من خلال الزجاج. وتحديد الداخل عن طريق ضده.

إن جميع المراكب الخرافية أو التخييليّة، مثـل النوتيلـوس . هـي مـن هـذه الناحية موضوعُ لحبس عزيـز علـى النفس. إذ يكفـي أن نقـدم المركـب للإنسـان كمركب، حتى يقوم هذا الإنسان فوراً. بتنظيم مُتعةِ عالم مستدير وأملس. تجعـل منه الأخلاق البحرية الإلهَ والسيّد المالكَ (السيد الوحيد عُلى متنهً. وغيرُ هذا). في هذه الأسطوريّة الملاحيّة. لاتوجد سوى وسـيلة واحـدة لإخـراج الطبيعـة التملكيّـة للإنسان فوق المركبِ وهي إلغاء الإنسان وترك المركب وحده. عندها لايعود المركب علبةً. وسكناً وشيئاً مملوكاً. بل يصبح عيناً مُسافرة. وجوّاساً مجهولاً . إنـه ينتـج أسفاراً دائمة. أما الشيء المضـاد فعـلاً لنوتيلـوس جـول فـيرن فهـو مركـب رامبـو النشوان. وهو المركب الذي يقول «أنا» . ولأنه متحررٌ من قوقعيّتهِ فهـو قـادر علـى نقل الإنسان من التحليل النفسي للمغارة الى شعرية الإستكشاف الحقيقيّة.



دعاية الأعماق

أشرت الى أن دعاية المنظفات اليوم تشجّعُ فكرةَ العمق (أو الأعماق) : إذ لايتم أبداً اقتلاعُ الوسخِ من الأعماق، إنما يُستبعدُ من أماكنه الأكثر خفاء. وكل منتجات التجميل تقوم، أيضاً، على نوع من التمثيل اللحمي لما هو صميمي. والتمهيدات العلمّية القصيرة المُكرسة للتقديم الدعائي للناتج تقول إنه ينظف في الأعماق، وباختصار، فإنّ على المنتجات أن تكون نافذةً مهما بلغ الثمن. وبشكل مغاير، بمقدار مايكون الجلدُ سطحاً، قبل أي شيء، وإنما سطح حي، وبالتالي فهو فان، قابل للجفاف وللشيخوخة، بمقدار مايفرض ارتباطه بجذور عميقة، وبما تدعُوه بعضُ المنتجات بـ الطبقة الأساسيّة للتجديد. من ناحية أخرى، فإن الطبّ يتيحُ إمكانية إعطاء الجمال فضاءً عميقاً (البشرة وماتحت البشرة) واقناع النساء بأنهن نتاج من نوعٍ الدارَة المُنَتِشةِ، حيث يرتبط جمال التفتّح بتغذية الجذور.

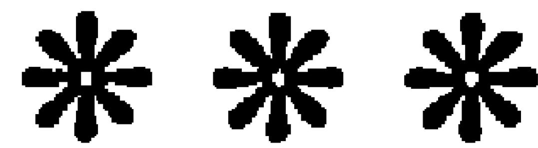
فكرة الأعماق، إذاً فكرة عامة، إذ لا تخلو منها أية دعاية. وفضلاً عن المواد التي تدخل في الأعماق وتقوم بعملية التغيير ، وهو أمر غامض ، نشير فقط إلى أن الأمر يتعلق بمبادىء ، (مُنعِشات، محرّضات، مُغذيات) أو بخلاصات SUCs (حيوية، كاسيّة، مُجددة) أي بمفرادات موليبرية مركبة تكاد لاتجد فيها أكثر من حرفٍ علمي (عنصر مضاد للبكتريا يكمن في الصراع بين مادتين عدّوتين تتنازعان، بشكل دقيق، مهمة توجيه «الخلاصات» و «العناصر» نحو مجال الأعماق. وهاتان المادتان هما الماء والدسم (الدهن).

هاتانِ المادتانِ غامضتان معنوياً: فالماء مفيد، لأن الجميع يلاحظ أن الجلد العجوز يكون جافاً، أما الجلد الشاب فيكون طرياً وصافياً (تقول الدعاية عن أحد المنتجات إنه يتمتع بنداوة طرية). الصلب، الناعم وكل القيم الإيجابية للمادة اللحمية، تشعر بها عفوياً وكأنها متمددة بفضل الماء، منتفخة كالغسيل، وموضوعة في هذه الحالة المثالية من الصفاء والنظافة والنداوة، وفيها كلها يشكل الماءُ المفتاحَ العام. من الناحية الدعائية، فإن ترطيب الأعماق يشكل بالتالي عملية ضرورية. ومع هذا فإن النفاذ الى الجسم الكتيم يبدو ليس بالسهل على الماء اختراقه: فيتصورون انه (الماء) طيّار جداً وخفيف جداً، وصبورٌ جداً، بحيث يصل بشكل معقول إلى تلك المناطق البعيدة (العبويّة) التي يتشكل فيها الجمال. ثم أن الماء، في الفيزياء الجسدية، وفي حالته الحرّة، يصقل ويحّرض ويعيدُ (نا) الى الهواء، وهو جزء من النار. والماء لايكون مفيداإلا إذا كان محبوساً، وممسوكاً.

أما المادة الدسمة (الدهنّية) فتتميز بميزات وبعيوب مغايرة لتلك التي يتمّيز بها الماء: فهي لاترطّبُ، ويفوقها زائدة، ذات ديمومة طويلة وسطحيّة، ولايمكننا تأسيس دعاية للجمال على فكرة الكريم CREME وحدها، لأن كتامتها نفسها حالة غير طبيعّية تماماً. ولاشك أن الدسم (ويسمى شِعرياً بالزيوت، بصيغة الجمع كما ورد في التوارة وعند الشرقيين) يُبْرز فكرة التغذية، لكن من الأوثق اعتباره عنصراً ناقلاً، مُشّحِماً (مُسَهلاً للحركة) جيداً، وناقلاً للماء الى أعماق الجلد. أما الماء، فهو طيّار، هوائي، آني، وثمين. أما الزيت فإنه على العكس، مُمْسِك، وثقيل، ويسيل فوق المسطحّات ببطء، وينفذ، ويتسلل عبر «المسامات» دون أن يعود منها : (والمسامات شخوص أساسية في الجمالية الدعائية). ودعاية المنتجات التجميلية تهيئ بالتالي لقاءً عجيباً بين السوائل (المُتعادية)، والمُعلَن عنها من الآن فصاعداً على أنها متكاملة. ونظراً لأن الدعاية تلتزم، بدبلوماسية، بكل القيم الايجابية لأسطورية المواد، فإنها تصل في النهاية كي تفرض اقتناعاً قوياً بأنّ الدهون حاملة للماء، وأنه هناك «كريمات» مائيّة، ومطريات من دون لمعان.

أغلب الكريمات الجديدة بنوع خاص هي بالتالي: سوائل ومواثع، عظيمة النفاذ، الخ. فكرة الدسم، التي ظلت زمناً طويلاً ملازمة لفكرة مُنتجُ التجميل، تختفي وتتعقد وتغيّر سائليّتها، وأحياناً كانت تختفي ليحل محلها المائع: لوسيون (غَسُول) أو الروحي تونيك، وقابض بشكل كبير حينما يتعلق الأمر بلمعان

الجلد، وهو خاص باحتشام، إذا كان المطلوب منه تغذية تلك الأعماق الشرهة بشكلٍ دسم والتي يبسطون أمامنا ظواهرها الهضمية بشكل قاس. هذا الانفتاح العام لداخلية الجسم البشري هو سمة عامة في دعاية منتوجات ألتنظيف. «العُفونة تطرد نفسها (من الأسنان ومن الجلد ومن الدم ومن النَفَس)» : فرنسا تشعر بُسعارٍ كبير إزاء النظافة.



بعض كلمات بوجاد (*)

أكثر ماتحترمه البورجوازية الصغيرة على ظهر البسيطة هو المثولية IMMANECE فكل ظاهرة تتضمنُ حدّها الخاص بها في داخلها (ذاتها) عن طريق آلية ارتدادية بسيطة، أي، وبالحرف: أنَّ البورجوازيّة الصغيرة تفضّلُ الظاهرة المدفوعة.

من المهام التي تقع على عاتق اللغة، من خلال تراكيبها وصورها. هو التقليل من أهمية أخلاق المقاومة هذه. فهذا م. بوجاد. على سبيل المثال. يخاطب السيد ادغارفور قائلاً: «انك تتحمل مسؤولية الانفصال. وستتحمل نتائجه» وكلهُم يتوسل لانهاية العالم. وكل شيء يتم إدخاله في نظام ORDRE. قصير. لكنه مليء، وبلاهروب. ألا وهو لنظام الدفع. وماوراء مضمون هذه الجملة (جملة بوجاد)، وتناغم تركيبها وتأكيد قانون لاشيءَ يتم بمقتضاهُ بدون نتيجة مساوية، وحيث يتم تحدي وتعويض أي فعّل بشري بشكل صارم. وباختصار هناك رياضيات المعادلة التي تطمئن البورجوازي الصغير. وتخلق له عالماً على مقاس تجارته.

لبلاغةِ القصاص هذه صور خاصة كلها متساوية. ليس فقط أن الاهانة تتوسل التهديد، لكن حتى ينبغي توقع أي فعل. وكبرياء «أن لاتترك أحداً يخدعك» ليس سوى الاحترام الطقوسي لنظام عدّي (احصائي) حيث إحباط (المكيدة) يعني الإلغاء («لابدَّ وانهم قالوا لك أيضاً انه لكي يصيبني ما أصاب مارسولان ألبير.

(*) : سياسي يميني متطرف اشتهر في فترة كتابة هذه المقالة [م] .

ماكان عليك أن تعتمد على ذلك)». وهكذا فإن تقليص العالم إلى مجرد مساواة، ومراعاة العلاقات الكمّية بين الأفعال البشرية تشكل حالات انتصاريّة. إن المعاقبة (التدفيع: جعل أحدهم يدفع ثمناً) والتحدي، وتوليد الحدث من نقيضه إما بالقلب وإما بالإبطال، كل هذا يُغلقُ العالم على نفسه ويُحدِث السعادة. إذاً فهو أمر عادي أن نتفاخر بهذه المحاسبة الأخلاقية: إن زهوَ البورجوازية الصغيرة ينطوي على استبعاد القيم الكمية، وعلى مقابلة قضية التغير بإحصاء المعادلات (العين بالعين، والعلة بالمعلول، والسلعة بالنقود، والقرش، الخ).

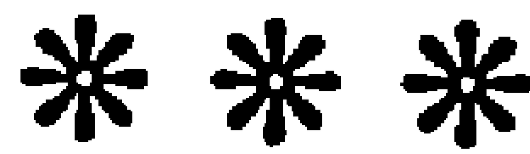
إن بوجاد يعي تماماً أن العدو الرئيسي لهذه المنظومة الحشويّة هو الديالكتيك، الذي يخلطه، نوعاما مع السفسطائية: لاينجح المرء، حينما يعتمد الديالكتيك، إلاّ بالعودة المستمرة إلى الحساب، وإلى تقدير السلوكات البشرية، إلى مايسميه بوجاد **بالفكرة** (بحسب المعنى الاشتقاقي للكلمة(...)). («هل سيكون شارع ريفولي أقوى من البرلمان؟ والديالكتيك أكثر صلاحية من العقل ـ الفكرة؟») في الواقع، يُخشى أن يفتح الديالكتيك هذا العالم الذي نسعى مابوسعنا لإغلاقه على تساوياته. ونظراً لأنه (الديالكتيك) تقنية تغيير، فهو يناقض البنية العدّية (الاحصائية) للملكية، إنه هروب إلى خارج الحدود البورجوازية الصغيرة، وبالتالي فهو أولاً مُحَرم، وثانياً مقررٌ كمجرد وهم. ومّرة أخرى حينما يقوم بوجاد بإهانة موضوع رومانتيكي قديم، فإنه يصب على العدم كل تقنيات الذكاء (العقل)، ويقابل العقل ـ الفكرة البورجوازية الصغيرة بسوفسطائيات وأحلام الجامعيين والمثقفين، الذين قلّ شأنهم بسبب موقعهم خارج الواقع المحسوب («لقد أصيبت فرنسا بتضخم حملة ا لشهادات، وخريجي البوليتكنيك، وبالاقتصاديين والفلاسفة وبالحالمين الآخرين الذين فقدوا أي تماس مع عالم الواقع»).

صرنا نعرف الآن ماهو الواقع البورجوازي الصغير. ليس هذا الذي نراه، إنما هو ذلك الذي يُحسَب (يُحصى). هذا الواقع الضيق الذي لم يتمكن أي مجتمع من تحديده يملك مع كل هذا فلسفته الخاصة: إنها فلسفة «الحس السليم»، هذا الخاص بـ «الناس الصغار» كما يقول بوجاد. البورجوازية الصغيرة أو على الأقل بورجوازية بوجاد (محلات بيع الأغذية، ومحلات بيع اللحم) تملك حسها السليم الخاص بها، على شكل زائدة فيزيائية رائعة، أو برتقالة خاصة بالادراك:

(..) : RAISON ، من اللاتينية ، RATIO : أي الفكرة ، الحكم ، [م]

برتقالة عجيبة، لأنَّ (الحس السليم) إذا أراد أن ترى بوضوح عليه قبل كل شـيء أنْ يعمي نفسه ويرفض تجاوز المظاهر، وأن يستعيض بمقترحـات «الواقعيـة» عـن النقود، ويعلن ان كل مامن شأنه إحـلال التفسـير محـل الصمـود، و هـو لاشـيء. ودوره يكمن في طـرح التسـاويات البسـيطة بـين مـايُرى وبـين مـاهو في الحقيقـة، وإيجاد عالم بلا راحة، وبلا انتقال وبلا تقدم. الحس السليم يشـبه كلـب حِراسـة معادلات البورجوازية الصغيرة: إنه يُغلق كل المنـافذ الديالكتيكيّـة، ويحـدد عالمـاً متجانساً، حيث يكون المرء في بيته، بعيداً عـن اضطرابـات «الحلـم» وهروبـه (أي الرؤية غير المحسوبة للأشياء). وبما أن السلوكات البشـرية هـي مجـرد قصـاص، ولايجوز أن تكون غير ذلك، فإن الحس السليم هو رد الفعل الأنتقائي الذي تبديـه الروح والذي يعيد العالم المثالي إلى آليات مباشرة للصمود.

وهكذا فإن لغة بوجاد، تبيّن مرة أخرى أن مجمـل الأسـطورية البورجوازيـة الصغيرة، تقتضي رفض الغيريّة ونفـي المختلـف ونجـاح المـاثِل. بشـكل عـام هـو التقليص المعادلاتي للعالم يحضّر لجملة توسعّية، حيث «تماثل» الظواهر البشـرية يقيم، بشكل سريع «طبيعة ما» وبالتالي فهو يؤسس «شموليـة». وبوجـاد لم يعـرف الحس السـليم لفلسفة عامة للبشرية فقط، إنها بنظره أيضاً فضيلـة طبقيـة، معطـاة سلفاً، على شكل منشّط شامل. وهذا بالضبط ماهو مخيف في «النزعة البوجادّيـة»: وهي أنها سَعت دفعة واحدة الى حقيقة أسطورية، واعتبرت الثقافة بمثابة خبث، وهذا هو العَرض الخاص بالفاشيّات.



أداموف واللغة (*)

لقد رأينا سابقاً كيف أن الذكاء «البوجادي» قد وضع معادلة تساوي بين مظهر الشيء وماهيته. وعندما يكون المظهر مخالفاً تماماً للمألوف، يلجأ التيار السائد الى مسخه عن طريق آلية المعادلات. هذه الآلية هي مايسمى بالرمزية. وفي كل مرة يلتبس فيها موضع العرض المسرحي. يسلم «الذكاء» زمام الأمور الى الرمز الذي يلقى استحساناً في أجواء البرجوازية الصغرى. إذ أنه وبسبب محتواه المجرد يجمع المرئي واللامرئي بطريقة المعادلات الكمية (هذا يساوي ذاك). وهكذا تجد الحسابات مخلصها ويسلم العالم.

عندما كتب أداموف مسرحية البينغ بونغ التي تدور حول جهاز لعبة الفلوس (الغليبرز) - وهو غرض مألوف بالنسبة للمسرح البورجوازي الذي تقتصر أغراضه المسرحية على فراش الزنى - سارعت الصحف الكبرى الى استبعاد ماهو غير مألوف بتقليصه الى رمز. وباللحظة التي «يعي فيها الغرض شيئاً آخر» يصبح أقل خطورة. وكلما توجهت المقالات النقدية التي كتبت حول البينغ بونغ الى قراء الصحف ذات الانتشار الأوسع («كياري ماتش» «وفرانس سوار») زادت تحديات الرّمز والكاريكاتور. فالحياة هي التي تتطفل على اللغة. هذا بالضبط ماتكشفه لنا البينغ بونغ.

(*) : ندين بترجمة هذه المقالة للدكتورة سُهى بشُور [م].

جهاز فلوس أداموف إذن ليس مفتاحاً، ولاقبرة «أنونزيو»[1] الميتة أو باب قصر في مسرحيات «ميترلنك» بل هو غرض مولد للغة. عنصر محرض يلقن الشخصيات دون توقف جملا ينطقون بها ويبنون بها كياناتهم في خضم اللغة وانتشارها. ليس لكليشهات البينغ بونغ جميعها نفس القدر من مخزون الذكريات أو من الحضور البارز بل يتوقف ذلك على الشخصية التي تتفوه بهذه الكليشهات: خذ «سوتر» المخادع الذي يتقن صف الجمل والذي ينثر ماستظهره من أقوال كاريكاتورية على طريقة المحاكاة الساخرة المثيرة للضحك (كما في أقوال كاريكاتورية على طريقة المحاكاة الساخرة المثيرة للضحك (كما في قوله: «من نطق وقع»)، أو خذ «أنيت» التي تتكلم لغة أبسط وإن كانت أكثر إثارة للشفقة (تقول مثلا: «أعليّ يامستر روجر»).

هكذا تبدو كل شخصية في البينغ بونغ وقد حكم بشأنها ملازمة قوقعتها اللغوية. ويختلف قالب كل قوقعة عن غيرها باختلاف شكل المصادفة. ومن هنا ينشأ في المسرح مانسميه بالمواقف اللغوية: أي الامكانيات والخيارات. وبما أن لغة البينغ بونغ مستظهرة ونابعة من مسرح الحياة أي من حياة تقدم ذاتها كمسرح، فهي تقع في المستوى الدلالي الثاني على النقيض تماماً من الطبيعة التي تعتمد دائماً تكبير اللادال. أما هنا فها هو الاستعراضي من الحياة واللغة قد اكتمل تجمده (كالبوظة تماماً) وطريقة الحفظ بالتجميد هذه هي تماماً أسلوب كل كلام أو قول اسطوري: فالاسطورة أيضاً، كلغة البينغ بونغ، كلام محفوظ بالتجميد بفضل إزدواجيته الخاصة. أما بالنسبة للمسرح فإن ارجاعات لغته تختلف عن تلك التي ترجع اليها الاسطورة: فالكلام الاسطوري يغوص في السياق الاجتماعي أو في مجال التاريخ الشامل. أما لغة أداموف التجريبية المرصوفة فلايمكنها الاقتران سوى بكلام شخصي أصيل بالرغم من سطحيتها.

لا أرى في أدبنا المسرحي سوى كاتب واحد يمكن القول إنه بنى مسرحه أيضاً الى حد ما معتمداً على تعددية المواقف اللغوية وتكاثرها. هذا الكاتب هو «ماريفو» والمسرح الذي يتعارض تماماً وهذا الأسلوب من المواقف اللغوية ويالها من مفارقة، هو المسرح الكلامي كمسرح «جيرودو» مثلاً، حيث اللغة صادقة بمعنى أنها

---

(1): غبرييل دانوزيو: كاتب ايطالي ولد عام 1863 وتوفي عام 1938. نظم الشعر في بداياته ثم انتقل إلى الرواية وبعدها إلى المسرح. اعتمد في مسرحه اسلوب الرمزية خاصة .

أحادية تنبع من ذاتية «جيرودو» فقط لغة أداموف تمتلك جذوراً هوائية (خارجية) ومن المعروف ان كل ماهو خارجي يكسب الشوط الأخير في المسرح.

ازداد التأكيد لطابع المسرحية الرمزي: اطمئنوا، ليس ذاك إلا رمزاً، فجهاز الفلوس يعني ببساطة: «تعقيدات النظام الاجتماعي». الغرض المسرحي غير المألوف يبرأ هنا بمعادلته بشيء آخر. الا أن البيليياردو الكهربائي في البينغ بونغ لايرمز الى شيء، بل انه يولد الأشياء. و هو بالمعنى الحرفي للكلمة غرض تتحدد وظيفته في خلق المواقف. وهنا ايضاً قد تكون دراستنا هذه ملغومة في تعطشها الى التعمق، فالمواقف هنا ليست سيكولوجية بل مواقف لغوية. هذه هي الحقيقة المسرحية التي يجب الاقرار بها أخيراً ووضعها بمصاف عناصر ترسانة المسرح الكلاسيكي من حبكة، واحداث، وشخصيات وغيرها وما مسرحية البينغ بونغ الا صرح محكم البناء من المواقف اللغوية.

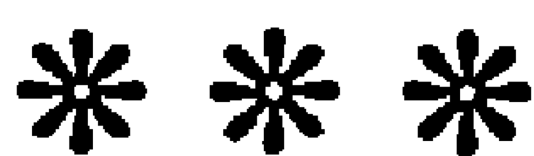
لكن ما هو الموقف اللغوي؟ هو شكل كلامي يمتلك خاصة توليد علاقات سيكولوجية المظهر، علاقات ليست مزيفة بقدر ما هي مخترقة ومخدرة من قبل لغة سالفة وهذا الخدر هو الذي يزيل السيكولوجيا. فالمحاكاة الساخرة للغة طبقة أو شخصية ما تقتضي البقاء على مسافة ما من هذه اللغة التي لابد في الوقت نفسه من الضلوع في معرفة كل اسرارها ومكامن اصالتها (وهذه صفة عزيزة على قلوب السيكولوجيين).

أما حين تكون لغة المحاكاة عمومية دون درجة الكاريكاتور تحيط المسرحية بأكملها بجو خانق من الضغط الذي لا يترك مجالاً لفجوات تنفس تخرج منها صرخات أو تعابير جديدة مبتكرة، عندها تصبح العلاقات الانسانية، بعكس ماهي عليه من ديناميكية ظاهرية، «مبروظة» وراء قوالب جاهزة سرعان ماتحيد عن خطها وتنزلق في أخطاء كلامية. هكذا تتلاشى «الاصالة» كما يتلاشى حلم جميل (وكاذب).

تتألف مسرحية البينغ بونغ بأكملها من هذه الكتلة اللغوية «المبروظة» المقبولة التي تشبه، إن أمكن القول، تلك الخضار المُجَمَّدَة التي تسمح للانكليزي في الشتاء أن يتذوق ثمار الربيع. هذه اللغة المنسوجة بأكملها من تافه القول ومن بديهيات جزئية وقوالب جاهزة منتشرة على كل لسان يلقى بها بدافع من الأمل أو من اليأس كأجزاء من حركة براونية. هذه اللغة ليست بالحقيقة لغة محفوظة

كما قد يكون الحال بالنسبة للغة البواب العامية التي حفظها «هنري مونيه» بل هي على الأصح لغة سالفة تكونت حتماً عبر الحياة الاجتماعية للشخصية. هذه «المجمّدة» اذ يذوب عنها الجليد في مواقف لاحقة، تعود الى طبيعتها الا أنه يظهر لها طعم مفرط في الحموضة. هذا التجمد البسيط يجلب معه شيئاً من البهرج السوقي المستظهر الذي مهما قل، يمكن ان تترتب عليه آثار لاحصر لها. تشبه شخصيات البينغ بونغ الى حد ما «روبسبير» ميشليه[1] : تفكر الشخصيات ماتقول، وتقول كلاماً من الصميم يبرز الانصياع المأساوي للانسان أمام لغته خاصة حينما يظهر الوجه الأخير والمذهل لسوء التفاهم. إذ أن هذه اللغة ليست من صنع هذه الشخصية.

هنا تكتشف غموض البينغ بونغ الظاهري: فمن جهة نجد أن سخرية اللغة اللاذعة واضحة تماماً، ومن جهة أخرى لاتسمح هذه السخرية اللاذعة للشخصية بالابداع بل تنتج كائنات قادرة تماماً على الحياة ومزودة بكثافة زمنية تستطيع أن ترافقها عبر وجودها بأكمله. هذا يعني أن المواقف اللغوية لدى أداموف تبقى صامدة.



(1) : جول ميشيليه : مؤرخ وكاتب فرنسي (1798–1874) . أرخ الثورة الفرنسية في كتاب من سبعة أجزاء ضم أدق الحقائق وأغنى الوثائق .

دماغ أينشتاين يشكل موضوعاً أسطورياً. والغريب أنّ أعظم ذكاء يكون صورة أفضل أنواع الآليّات إتقاناً. والإنسان القوى جداً مفصول عن علم النفس، وموضوع في عالم من الروبوتات ROBOTS. في روايات الاستباق (الخيال العلمي) نعرف أن السوبرمان SURHOMME ينطوي على بعض التشيؤ. وأنيشتاين كذلك. إذ غالباً مايُعبر عنه من خلال دماغِهِ بإعتباره عضواً مُختاراً، كقطعة متحفية حقيقية. ربما بسبب تخصصه الرياضي. وفي هذه الحالة فإن الإنسان الأسمى (السوبرمان) قد زالت عنه أية صفة سحرية. وهو لايحمل أية قوة مشعشعة أو أي غموض سوى ذلك الغموض الالي (الميكانيكي). إنه عضو أعلى، عجيب، لكنه حقيقي حتى من الناحية الفيزيولوجية. ومن الناحية الأسطورية، أينشتاين هو عبارة عن مادة. وسلطته لاتقود الى الروحانية بشكل عفوي. إذ لابد له من عون معنوي مستقل لاستدعاء «ضمير» العالم (وقد قيل: علم بلاضمير..).

أينشتاين نفسه. استسلم للأسطورة من خلال تنازله عن دماغِهِ فتنازع عليه مَشْفيان، كما لو أن دماغه عبارة عن آلية عجيبة سيتمكن المختصون أخيراً من تفكيكها. هناكَ صورة تريك إياه مستلقياً، وشعره مزروع بأسلاك كهربائية، حيث يتم تسجيل موجات دماغه بينما يُطلبُ إليه «التفكير بالنسبية». (لكن، في الواقع، ماذا يعني بالضبط قولنا «فكر بـ...»؟ يريدون، بلاشك إفهامنا أن تسجيل الاهتزازات سيكون عنيفاً بمقدار ما تكون «النسبيّة» موضوعاً شائكاً. وبهذا يتمثل الفكر على شكل مادة فعّالة (طاقية)، وكمنتوج يمكن قياسه بجهاز معقد (كهربائي تقريباً) فيحول المادة الدماغية الى قوة. إن أسطورية أينشتاين تجعل منه عبقرية سحرية الى حد ما، فتتحدث عن تفكيره كما نتحدث عن عمل وظيفي يشبه الصناعة الآلية للنقانق، أو طحن الحبوب أو سحق المعادن: إنه دماغ ينتج

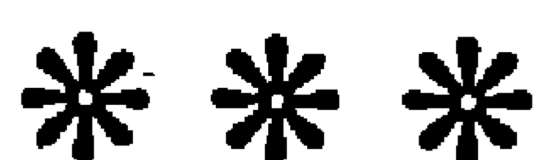
الفكر باستمرار، كما ينتج الطاحون الطحينَ، أما موته فهو توقف وظيفة محــددة: «لقد توقف أقوى الأدمغة عن التفكير».

كان ينتظر من هذه الآلية العبقرية أن تنتج المعادلات. وعـثر العـالم، بفضـل اسطورية أينشـتاين، علـى صـورة معرفـةٍ مصوغـة. أمـر متنـاقض: فكلمـا تمـدت (تحولت الى مادة) عبقرية الإنسان، من ناحية دماغه، التقى ناتج اختراعه بشـرط سحري، وأعاد تجسيد الصورة الباطنية القديمة ESOTERIQUE حول وجود علـم مسور بالاحرف. هناك سر وحيد للعالم. وهذا السر يمكن إجمالـه بكلمـة واحـدة: العالمَ خزانة حديدية تبحث الانسانية عن رقمها السري: وقـد أوشـك أينشـتاين على العثور عليه. هذه هي أسطورة أينشتاين. حيـث نجـد فيهـا كـل الموضوعـات (التيمـات) الغنوصيـة كوحـدة الطبيعـة والامكانيـة المثاليـة في التقليـص الجوهـري للعالم، وقوة الكلمة على الفتــح، والصـراع الأزلي حـول السـر والكلمـة. وفكـرة أن المعرفة ا لشاملة لايمكن أكتشافها إلا دفعة واحدة هي تماماً كالقفل الذي يستسلم بعد ألف محاولة فاشلة لفتحه. إن المعادلة التاريخية E=MC2 ، ورغـم بسـاطتها غير المألوفة، تحقق تقريباً فكرة المفتاح: مفتاح عـار، خطـي (أفقـي) مصنـوع مـن معدن وحيد، يفتح بسهولة سحرية باباً استبسل النأس لفتحه منذ قرون. و الصورة العامة توضّح ذلـك: يظهـر أينشـتاين في صـورة ضوئيـة الى جـانب لوحـةٍ سـوداء تغطيها علامات رياضية ذات تعقيد واضح. لكن أينشـتاين في اللوحـة المرسـومة، يعني أنه دخل عالم الأسطورة: ترى قطعة الطبشور وهي لاتزال في يــده، بعـد أن فرغ لتوه من كتابة الصيغة السحرية للعالم فوق سُبورة عارية، كما لو أنهـا كـانت غير مُجَهزة. الأسطورة إذاً تحترم طبيعة المهام: البحــث بمعنـاه الحقيقـي يحـرك الدواليب (التروس) الميكانيكية، ومكانه عضو مـادي لابشـاعة فيـه سـوى تعقيـده السيبرنيتيكي. أما الاكتشاف فجوهـره سـحري، وهـو بسـيط كجسـم أولي، كمـادة بدئيـة، كحجـز الهرمزيـين(*) الفلسـفي، وكمـــاء القطـران عنـــد بـــاركلي(**) أو كأوكسجين شيلينغ.

(*) : الهرمزية: لفظ مرادف لكلمة الكيمياء السحريّة لاعتقاد اليونان أن هرمز هو مبدع العالم . [م].

(**) : باركلي: (جورج) : أسقف وفيلسوف إيرلندي (1685–1753). وشيلينغ : الفيلسـوف الألمـاني المعروف (1775– 1854). [م]

لكـن بمـا أن العـالم مسـتمر في حركتـه وان البحـث يـزداد، وأنـه لابُـد مـن الاحتفاظ بما للرب من نصيب، فـلا بـد لأينشـتاين مـن بعـض الفشـل: يقـال أن أينشتاين قد مات وهو لم يتحقق بعد من صحة «المعادلة الـتي كـانت تتضمـن سـر العالم». وفي الخاتمة نقول إن العالم قد قاوم إذاً. فما أن انثقب السر حتى أغلق من جديد لأن الرقم كان ناقصاً. و بهذا فـإن أينشـتاين يرضـي تمامـاً الاسـطورة الـتي لاتعبأ بالمتناقضات شريطة أن يحقق أمناً اغتباطياً: بما أن أينشتاين: ساحر وآلة، باحث دائم، وموجدٌ ناقص، مثير الجيد والسيء، دماغ وضمير (وعي) بما أنه كل هذا في آن معاً فهو يحقق أكثر الأحلام تناقضاً، ويصالح، من الناحية الأسـطورية، بـين سـيطَرة الإنسـان اللامحـدودة علـى الطبيعـة و بـين «حتميـة» المقـدس الـذي لايستطيع بعد رفضه.



الرجل - النفّاث

الرجل ـ النفّاث هو قائد طائرة نفاثة. وقد ذكرت مجلة باري ماتش أن هذه الطائرة تنتمي الى جنس جديد من الطائرات أقـرب الى الروبـوت منهـا الى البطـل. ومع ذلك ففي هذا الرجل ـ النفاث بقايا بارسيفالية سنراها فوراً. لكن مايدهشـنا ـ للوهلة الأولى في اسطورية الـ JET-MAN هو الغاء السرعة: إذ لاشيء في الاسـطورة من شأنه التلميح الى ذلك بشكل جوهـري. هنـا ينبغـي الدخـول في تنـاقض يقبلـه الجميع ويستهلكونه على أنه دليل حداثة. هذا التناقض هو أن الإفراط في السـرعة ينقلبُ إلى عطالة. فالربان البطل كان يتميّز سابقاً بأسطورية السـرعة المحسوسـة. وباقتحامه الفضاء وبالحركة المثيرة. أمـا الجيـت ـ مـان - فيعـرف بالاحسـاس الفوري (لايمكن الإحساس بالسرعة حينما تطير الطائر بسرعة 2000 كم/سا طيرانـاً أفقيا). كما لو كان افراط قدره ينطوي على تجـاوز الحركـة. وأن ينطلق بسـرعة أكبر من السرعة. الأسطورية هنا تترك صورةٍ للحس الخارجي لتقترب مـن مجـرد الاحساس بالوجود: فالحركة لم تعد إدراكاً بصرياً للنقاط والسطوح. إنمـا صـارت نوعاً من الاضطراب العمودي. وحقيقة متناقضة وتعتيمـاً. ورعبـاً وإغمـاء ولم تعـد انزياحاً. إنما خراباً داخلياً واضطراباً وحشياً وأزمة جامدة للوعي الجسدي.

مـن الطبيعـي أن الطيـار. يفقـد كـل نزعـة إنسـانية عنـد هـذه النقطـة مـن الأسطورة. كان بطل السرعة الكلاسيكية يستطيع أن يظل انساناً صادقـاً «طالمـا أن الحركة كانت بالنسبة اليه أداءً مرحلياً. لايتطلب سوى الشجاعة - فينطلق إليهـا بتصميم. كالهاوي النشـيط وليـس كالمحـترف. للبحـث عـن «نشـوة». ونـأتي الى

الحركة مزودين بنزعة أخلاقية سلفية تشحذ إدراكها وتسمح بوضع فلسفةٍ لها. ولأن السرعة كانت بمثابة مغامرة، فقد كانت تربط الطيار بسلسلة من الادوار البشرية.

الجيت ـ مان يبدو أنه لم يعد يعرف المغامرة ولا القدر. إنه لايعرف إلاّ شرطاً واحداً: وهذا الشرط يبدو، للوهلة الأولى، انثروبولوجياً أكثر منه إنسانياً: ومن الناحية الإيقاعية يتحدد الجيت ـ مان بوزنه وبنظامه وأخلاقه (اعتداله، وزهده، وتعففه) أكثر مما يتحدد بشجاعته. وخصوصيته العنصرية RACIALE تقرأ من خلال مورفولوجيته: بزته المضادة للجاذبية والقابلة للانتفاخ والمصنوعة من النايلون، وقبعته المصقولة التي تضعه في جلدٍ جديد حيث «حتى أمه لايمكنها التعرف عليه».

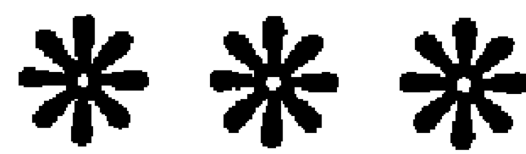
الأمر هنا يتعلق بتغير نوعي حقيقي. و هو تغيّر معقول لدرجة أن الخيال العلمي قد اعتمد تحويل TRANSFERT الأنواع هذا: كل شيء يجري كما لوحدث تغير مفاجئ بين المخلوقات القديمة ـ البشرية ـ الحلزونية وبين المخلوقات البشرية النفاثة الجديدة.

الحقيقة. وعلى الرغم من الجهاز العلمي لهذه الأسطوريّة الجديدة. فقد حدث انزياح خفيف للمقدس: ففي الحقبة القداسية HAGIOGRAPHIQUE (مرحلة قدّيسي الطيران الحلزوني وشهدائه) جاءت كمرحلة رهبانية MONASTIQUE ، والذي اعتقدنا في البداية أنه مجرد تعليمات غذائية بدت وهي تحمل دلالة كهنوتية SACREDOTALE : الاعتدال والزهد والابتعاد عن الشهوات والحياة العامة. واعتماد اللباس الموحّد. إذا كل شيء في أسطورة الرجل ـ النفاث يسعى الى إبراز مرونة الجسد وخضوعه لغايات جماعية (وهي في الحقيقة غايات غامضة) وهذا الخضوع هو الذي قدّم كضحية الى فرادةِ الشرط اللاإنساني المجيد. وسينتهي المجتمع إلى أن يعثر في الرجل النفاث على الخلف التيوصوفي(*) القديم الذي طالما عوّض القوة بالتقشف. ودفع ثمن نصف ـ الألوهيّة بعُملةِ «السعادة» البشرية. إن وضع الرجل ـ النفاث يتضمّن مظهراً ربانياً بحيث تصبح نصف الألوهية هذه ثمناً للكفر المسبق. وللمساعي الإدخالية المكرسة لاختبار

(*) : THEOSOPHIQUE : نظرية إشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب [م].

البدهية (المرور في غرفة الدوار، وفي النابذة) . لكن الأمر لايبلغ حدّ المعلم الأشيب المجهول الذي لايمكن النفوذ الى أغواره، المعلم الذي لايمثل تماماً معلم الأسرار الضروري. أمّا من ناحية الجلد، فيقال لنا أنه ليس ذو طابع ماديّ كما هو الحال في أي طقس إدخالي: وانتصار الاختبارات الأولية هو في الحقيقة ثمرة هبة روحية، ونحن موهوبون لأن نكون نفاثين (للنفث) مثلما يوهب غيرنا الى الله.

كل ماسبق لامعنى له لو كان الأمر متعلقاً ببطل تقليدي كل مايُطلب إليه هو ممارسة الطيران دون التنازل عن إنسانيته (سانتٌ اكزيبيري كاتباً، وليندبرغ بسترته الطويلة). لكن الخصوصية الاسطورية للرجل النفاث تكمن في عدم احتفاظه بأي عنصر رومانيتكي أو فردي للدور المقدس، دون ان يترك الدور نفسه. ونظراً لانّ الرجل النّفاث، ومن خلال السمة، يمثل السلبية (فما الذي يمكن أن يكون أكثر عطالة ولايملك شيئاً من شيء منفوث أو مقذوف ؟) فإنه مع ذلك يجد الطقسي عبر اسطورة جنس تخيلي، ملائكي يأخذ خصوصيّاته من خلال تقشفه، وقد يحقق نوعاً من الاتفاق الانثروبولوجي بين البشر من جهة والمريخيين من جهة أخرى. الرجل النفاث بطلٌ مشيؤٌ ، كما لو ان البشر لايزالون، حتى يومنا هذا غير قادرين على تصور السماء إلاّ وهي مسكونة بأنصاف الأشياء.



راسين يهنئ راسين

الذوق هو الذوق

بوفار وبيكوشيه

سبق وأشرت الى أنّ البورجوازية الصغيرة تميل الى المحاكمات العقلية الحشويّة (القرش هو القرش ، الخ) هاكم مثالاً ساطعاً على ذلك. وهو شائع في ميدان الفنون: «أتالي مسرحية لراسين» استدعَت ممثلة من الكوميدي ــ فرانسيز قبل تقديم عرضها الجديد.

قبل أي شيء لابد من الإشارة الى وجود إعلان حربي صغير موجه لـ«النحويين والمجادلين والشارحين ورجال الدين والكتاب والفنانين») . صحيح ان الحشو عدائي دائماً: فهو يعني انقطاعاً شديداً بين الذكاء (العقل) وبين موضوعه، أي التهديد المتعجرف لنظام لانقوى على التفكير من داخله. انّ حشائينا يشبهون المعلمين الذين سرعان مايشدون لجام الكلب: إذا لايجوز للفكر أن يأخذ أبعاده لأن العالم مفعم بالذرائع المشبوهة والباطلة. وعلينا أن نقصّر من فهمنا وأن نقلص الرسن (اللجام) ليكون مساوياً لبعد واقع محسوب. وماذا لو شرعنا بالتفكير حول راسين؟ لكنّ في الحديث عنه خطر كبير: لان الحشوي يقطّع بعنف كل مامن شأنه الدفعَ نحوه. وربما خنقه.

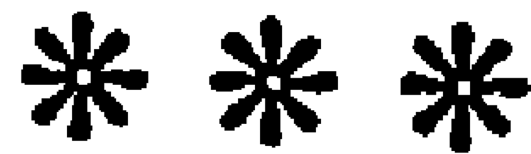
في تصريح فنانتنا نتعّرف على لغة هذا العدو المألوف الذي طالما التقينا به هنا ألا وهو معاداة الفكرانية ANTI - INTELLECTUALISME والكلام المكرور نعرفه: الكثير من الذكاء ضار. والفلسفة رطانة لاجدوى منها. فلا بد إذاً من

الاحتفاظ بموضع للشعور وللحدس وللبراءة وللبساطة. الفن تقتله زيادة الثقافة، والذكاء ليس ميزة للفنان. والمبدعون الأقوياء عبارة عن مجرّبين، و العمل الفني يعصى على المنظومة، وباختصار فإنّ التفكير العقلي الحاد هو عقيم. نعلم جميعاً أن الحرب الناشبة ضد الذكاء تقوم دائماً باسم الحس السليم، وهذا يعني، في العمق، تطبيق هذا النمط من «الفهم البوجادي» الذي تحدثنا عنه هنا، على راسين. ومثلما أن الاقتصاد العام لفرنسا ليس سوى حلم في مقابل المالية الفرنسيّة، و هي الحقيقة الوحيدة التي كشف عنها الحس السليم بوجاد، فإنّ تاريخ الأدب والفكر كذلك، أو بالأحرى التاريخ فقط، ليس أكثر من استيهام PHANTASME فكري إزاء راسين ما، يشبه في «ملموسيته» نظام الضرائب.

لا يزال حشويونا يحتفظون من معاداة الفكرانية بأمر الاستعانة بالبراءة. والزعم برؤية راسين الحقيقي يعني التسلح ببساطة ربّانية. والموضوع الباطني القديم لايزال حاضراً في أذهاننا: فالعذراء والطفل والكائنات البسيطة النقية تملك بصيرة عالية. أن التمسك «بالبساطة» في حالة راسين، ينطوي على سلطة مزدوجة من الذرائع: فمن جانب تقف في وجه أباطيل التأويل الفكري، ومن جانب آخر، وهو شيء قلما أثار النزاع من حوله، أننا نطالب بالكشف عن جمالية لراسين (المقصود هنا مقولة النقاء الراسيني الشهيرة) الامر الذي يضطر الذين يدرسونه الى الانتظام (الفن ينشأ عن الإكراه..)

أخيراً، نجد في حشوية ممثلتنا (المذكورة سابقاً) مايمكن ان نطلق عليه اسم اسطورة الاسترجاع النقدي. نقادُنا الجوهريون ESSENTIALISTES ينفقون وقتهم في سبيل العثور على «حقيقة» العبقريات الماضية. ويعتبرون الادب مخزناً كبيرا للاشياء المفقودة، ومكلناً نقصده للصيد. ومانجده فيه. لااحد يعرفه، وهذه هي بالضبط الفضيلة الكبرى للمنهج الحشوي الذي لايملك الحق في قوله. وقد يتضايق حشويونا من التقدم أكثر نحو الامام: راسين وحده، أي راسين في الدرجة صفر، هذا غير موجود. ليس هناك سوى راسينات صفات: راسينات ـــ شعر صافٍ، راسينات ـ جراد بحري (مونترلان) وراسينات ـ توراة (توراة مدام فيراكورين)، وراسينات ـ الهوى وراسينات ـــ تصوير الرجال كما هو عليه حالهم، الخ... وباختصار فإن راسين هو دائماً شيء آخر غير راسين، وهذا مايجعل من الحشوية الراسينية آنية. على الاقل، نفهم مايمكن لمثل هذا العدم في التعريف: لاولئك

الذين يرفعون رايته بشكلٍ تمجيدي: أنه نوع من الخلاص الاخلاقي المحدود، والقناعة بذلك النضال المبذول لصالح حقيقة راسين ما، دون التعرض لأي خطر ينطوي عليه أي بحث موضوعي، ولو قليلاً عن الحقيقة: الحشو يعفينا من امتلاك الأفكار: لكنه في الوقت نفسه يتضخم ليجعل من هذا الإذن قانوناً أخلاقياً صارماً، ومن هنا مصدر نجاحه: لقد ارتقت الصحافة الى مستوى الصرامة. راسين يعني راسين: انه أمان العدم العجيب.



بيلي غراهام في فل هيف(*)

كم من البشرين الذين حملوا إلينا وحدثونا عن الأخلاق الدينية لـ «البدائيين»، ونحن نأسف أن ساحراً غينياً أسود لم يكن موجوداً في فلديف ليصف لنا ذلك الاحتفال الذي ترأسه الدكتور غراهام تحت اسم حملة الهداية الى الانجيل (ومع ذلك. فهناك مادة أنثروبولوجيّة غنية، يبدو أنها موروثة عن عبادات «متوحشة» لاننا نعثر فيها. وبشكل مباشر. على المراحل الثلاث الكبرى لأي فعل «ديني»: الانتظار. فالايحاء، فالادخال.

ولقد جعل بيلي غراهام كلَّ شيء بانتظاره: الأناشيد. والابتهالات، وألف خطاب قصير عديم الجدوى كلف بها قساوسة ثانويون. أو مدراءُ مسارح امريكيون (عرضُ مرح قامت به الفرقة: عازف البيانو سميث من تورنتو. وبيفرلي العازف المنفرد من شيكاغو في ولاية إيللينوا (وهو فنان من الاذاعة الاميركية يرتل الإنجيل بشكل رائع). إذا فقد سبقت قدوم الدكتور غراهام دعاوة صاخبة، وكان يعلن دائما عن وصوله إلا انه لم يظهر أبداً. هاهو أخيرا . لكن وصوله لم يكن إلا لتحويل ذلك الفضول لأن خطابه الأول لم يكن الأفضل: إنه يهيء فقط لوصول الرسالة. وكانت هناك فواصل أخرى تطيل زمن الانتظار. وتسخن القاعة. وتحدد مسبقاً الأهمية النبويّة لهذه الرسالة التي. طبقاً لأفضل تقاليد الاستعراض تبدأ بترغيب الناس فيها لكي يسهل وجودها بعدئذ.

(*) Billy Graham au Vel' d'Hiv

في هذه المرحلة الأولى من الاحتفال يمكننا التعّرف على القّوة السوسيولوجّية للانتظار الذي قام ماوس MAUSS بدراسته. وشهدنا مؤخرا مثالاً عليه في باريس عبر جلسات التنويم المغناطيسي التي قام بها روبير العظيم. وهنا أيضاً كانوا يؤجلون، مابوسعهم، ظهور الساحر MAGE وباللجوء الى التكرار المُصْطنع كانوا يخلقون لدى الجمهور فضولاً مضطرباً، وهو مستعد للانتظار بغية رؤية ماجعلوه ينتظره. هنا، ومنذ الدقيقة الأولى، قُدم بيلي غراهام للناس على أنه نبي حقيقي يلتمسون فيه روح الرب لكي ينزل عليهم في ذلك المساء بشكلٍ خاص: انه مُلهمٌ سيتحدث، والجمهور مدعو الى عرض استحواذي، حيث يُطْلَبُ إليه مقدماً بأن يأخذ كلمات بيلي غراهام على انها كَلمات ربانية.

إذا كان الله يتكلم فعلاً من خلال فم الدكتور غراهام، ينبغي الاعتراف بأنه أحمق: فالرسالة تدهش من خلال سطحيتها وطفوليتها. على أية حال فالله لم يعد، بالتأكيد توماثياً (**) فهو ينفرُ كلياً من المنطق: رسالة تتألف من مجموعة تأكيدات متقطعة، لاوجود لأي رابط من أي نوع فيما بينها، ولامضمون لأي تأكيد منها إلا المضمون الحشوي (الله يعني الله). فأقل راهب ماري MARISTE، وأكبر الكهنة الاكاديميين يظهران كمثقفين مُنهارين الى جانب الدكتور غراهام. هناكَ صحفيون، خدَعَهُم الديكور الديني (البروتستانتي) للاحتفال (أناشيد، صلاة، عظة، مباركة) وخدّرهم التَرصن المصطنع والمسكن الخاص بالعبادة البروتستانتية، هؤلاء الصحفيون امتدحوا تصرف الدكتور غراهام وفريقه: كان الناس ينتظرون توجهاً أمريكياً مبالغاً فيه: فتيات، جاز استعارات فرحة وتحديثيه (ومع ذلك فقد وجد فيها اثنتان او ثلاث)، لاشك أنّ طريقة بيلي غراهام قد نزع عن جلسته كل ماهو مثير. واستطاع البروتستانتيّون الفرنسيون استعادته. وهذا لايمنع أن طريقة بيلي غراهام قد انفصلت عن تقاليد الموعظة الكاثوليكية أو البروتستاونيتية الموروثة عن الثقافة القديمة، ونقصد بذلك

تقاليد التشدد في الاقناع. طالما خضعت المسيحيّة الغربيّة في عرضها للإطار العام للفكر الأرسطي، وطالما قبلت التعامل مع العقل، حتى عندما اقتضى الأمر اعتماد اللامعقول في العقيدة. وقيام الدكتور غراهام بقطع الصلة مع عصور عدة من النزعة الانسانية ـ الهيومانيزم ـ (حتى لو كانت الأشكال فارغة ومبتذلة، ونادرا

(**) : نسبة إلى فلسفة توما الأكويني .. [م] .

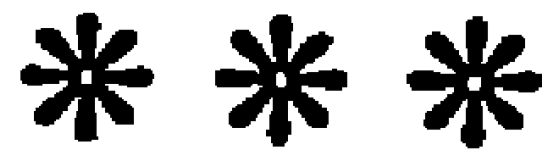
ماغابَ همّ الآخر الذاتي من النزعة التعليميّة المسيحية) فإنــه يحمـل إلينـا بذلـك منهجاً للتغيير السحري: فهو يستعيض عن الاقناع بالايحاء، من خلال الاختصار بالكلام، والاستبعاد المنتظم لأي مضمون عقلي من الجملة، والانقطاع المستمر عـن الروابط المنطقية، التكرار الكلامـي، والاشـارة التفخيميـة الى الانجيـل الـذي كـان يحمله الناس في أيديهم، كما لـوْ أنـه مفتـاح علـب شمـولي (عـام). يحملـه منمـق الكلام، أضِف الى هذا غياب الحرارة والاحتقار الواضح للآخريـن. هـذه العمليـات كلّها تشكل جزءاً من الادوات التقليدية للتنويـم المغناطيسـي في الميوزيـك (هـول): واكرر القول: لافرق بين بيلي غرانت وبين روبير العظيم.

مثلما كان روبير العظيم يختتم «معالجة» جمهوره، باختيار خـاص، حيـث يميز بعض من يختـارهم فيصعـدون الى المنصـة و يتحلقونَ حولـهُ، تاركـاً لبعـض المقربين مهمة إظهار نعاس مثير، كذلك فإن بيلي غراهام يتوج رسالته بفرز مادي للمرصودين: فالأعضاء الجدد (حديثي التنصر) الموجودين ذلك المساء في الفيلديف VEL'DHIVE، بـــــين اعلانـــــي SUPERDISSOLVTION و COGNAG POLIGNAC ! هؤلاء وقد «استقبلو المسيح» بفعل الرسالة السحرّية، يتوجهون الى قاعة منفردة، و حتى لو كانوا يتحدثون الانكليزيـة فـإنهم يقتـادون الى قبـو أكـثر سريّة: لايهم مايجري هناك، كتسجيل أسمائهم في قوائم الهداية، أو القاء مواعـظ جديدة عليهم ، ومحادثات روحية مع «المستشـارين»، أو تقديـم التماسـات. هـذه المرحلة الجديدة تشكل المادة البديلة للطقس الإدخالي.

كل هذا يعنينا مباشرة: أولاً: يتبين من نجاح بيلي غراهام الهشاشة الفكرية للبرجوازية الصغيرة الفرنسيّة: وهي على مايبدو الطبقة الـتي جُنـدَ فيهـا جمهـور تلك الجلسات: إن مطواعية هـذا الجمهـور لأشـكال الفكـر اللامنطقـي والتنويهـي يوحي بوجود مـايمكن تسـميته بحالـة المغـامرة ضمـن هـذه الجماعـة الاجتماعيـة (البشرية): فجزء من البورجوازية الصغيرة الفرنسيّة لم يعد محمياً بما هو معـروف عن «حسّها» الذي يشكل الوجه العدواني لوعيها الطبقي. وليس هـذا كـل شـيء: فلقد شدد بيلي غراهام وفريقه بشكل قوي، وعدة مرّات، على هدف هـذه الحملـة وهوْ: «إيقاظه فرنسا («لقد رأينا الله يقـوم بأشـياء عظيمـة في أمريكـا. وقـد يكـون للصحوة في فرنسا تأثير واسـع في (العـالم كلـه» . «اننـا نـود لـو يحـدث شـيء في باريس، شيء تكون له نتائج على العالم كله») . ممـا لاشـك فيـه أن هـذه الرؤيـة تشبه رؤية أيزنهاور في تصريحاته حول كفر الفرنسيين. ففرنسـا معروفـة في العـالم

بعقلانيتها، وبلا مبالاتها إزاء العقيدة، وبعدمَ تديّـن مثقفيهـا (وهـو موضـوع تتفـق عليه أمريكا مع الفاتيكان، ولكنّه ينطوي على كثير من المبالغة). إذا يجـب إيقـاظ فرنسا من هذا الحلم السيء. لاشك ان لـ «هداية» باريس قيمة مثال عـالمي: الكفـر المدعوم بالدين في عرينه نفسه.

نحن ندرك ان هذا الموضوع هو موضوع سياسـي: فكفرُ فرنسا لايهم أمريكا إلا لانها تعده الوجه الأول للشيوعية. «ايقاظ» فرنسا مـن الكفـر، يعـني إيقاظهـا مـن الانبهار بالشيوعية. وحملة بيلي غراهام ليست سوى حلقة من حلقات المكارثية.



محاكمة ديبرييز

تبين محاكمة جيرار ديبرييز وهو الذي أقدم على قتل والديه بدون سبب معلوم) المتناقضات الضخمة التي تحيط بنظام العدالة عندنا. والسبب في ذلك يعود إلى أن التاريخ يتقدم بأشكال غير متساوية: فقد تغير فكر الإنسان كثيراً منذ مائة و خمسين عاماً. وظهرت علوم جديدة في مجال الاكتشافات السيكولوجية، لكن هذا الارتقاء الجزئي للتاريخ لم يستطع إحداث أي تغيير في منظومة المسوغات العقابية لأن العدالة تعبير مباشر عن الدولة. وأن دولتنا لم تبدّل سيادتها منذ استصدار قانون العقوبات.

وبالتالي فإن العدالة لا تزال تنظر إلى الجريمة وفق معايير علم النفس الكلاسيكي: لاوجود للواقعة إلا كعنصر من عناصر الوطنية الأفقية. عليه أن يكون مفيداً وإلافقد جوهره ولانعود قادرين على التعرف إليه. لكي يتسنى لنا إطلاق تسمية على فعل جيرار ديبرييز. كان لابد من ان نجد له أصلا (سببا): وبالتالي فإن المحاكمة بمجملها أخذت منحى البحث عن سبب ما. مهما كان واهياً. ولم يكن أمام الدفاع إلا المطالبة بنوع من حالة مطلقة لهذه الجريمة. التي تفتقد الى أي وصف. وان يجعل (الدفاع) منها جريمة بدون اسم.

أما الإتهام. فقد عثر على باعث ـ كذبته الشهادات اللاحقة: وهو أن والدي جيرار ديبرييز كانا قد وقفا في وجه زواجه. ولهذا ربما قام بقتلهما. لدينا هنا إذا مثال على تعده العدالة سببية جُرمّية: فوالدا القاتل صارا مزعجين بالمصادفة. فقام بقتلهما ليتخلص من العائق. حتى لو قتلهما تحت تأثير الغضب. فإن هذا الغضب سيظل حالة معقولة لانه يشكل وسيلة غير مباشرة لشيء ما (الامر الذي

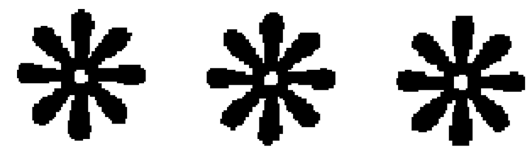
يعني أن الوقائع النفسية، بنظر العدالة، لاتزال غير تعويضيّة من حيث علاقتها بالتحليل النفسي. لكنها مفيدة من الناحية الاقتصاديّة.

إذاً، يكفي أن يكون للفعل غاية مجردة، حتى يمكن إعطاء اسم لهذه الجريمة. والاتهام لم يقبل رفض الموافقة على زواج جيرار ديبرييز إلا لكونه محركاً لحالة جنونيّة تقريباً وهي الغضب، لايهم من الناحية العقلية (أمام هذه العقلية التي كانت قبل لحظات اساساً لوقوع الجريمة). إنّ المجرم لاينتظر من جراء فعله أية منفعة (لأن الزواج قد دُمّرَ سواء بقتل الوالدين أم من خلال معارضتهما له. ذلك ان جيرار ديبرييز لم يفعل شيئاً لإخفاء جريمته): وهنا يكتفي بسببية منقوصة. المهم أن غضب ديبرييز كان مُعَلّلاً في سببه وليس في اثره، فنحن نفترض أن المجرم يتمتع بعقلية منطقية كافية ليدرك الفائدة المجردة المرجّوة من وراء إرتكابه للجريمة، وليس من خلال نتائجها الحقيقية. لقد سبق وأشرت بخصوص محاكمة دومينيتشي الى نوعَية العقلية المعاقِبة وقلت إنها ذات طبيعة سيكولوجية، ومن هنا طبيعتها «الأدبية».

لكنّ أطباء الامراض النفسية لايقبلون أن تكون الجريمة غير المفهومة أسبابها، جريمة لأنها كذلك. لقد تركوا المتهم أمام مسؤولياته كاملة، فبدوا في هذا وكأنهم للوهلة الأولى، يعارضون المبررات العقابيّة التقليديّة: وهم يعتبرون أن غياب السببيّة لايمنع أبداً من تسمية الاغتيال (القتل) جريمة. وهنا، نصل، بشك متناقض، الى أنّ الطب النفسي هو الذي يدافع عن فكرة الرقابة المطلقة للذات، وترك أمر الشعور بالذنب للمجرم، خارج حدود العقل. العدالة (الاتهام) تؤسس الجريمة على السبب وتخفي الجزء المحتمل الناجم عن الجنون. أما الطب النفسي، من ناحيته على الأقل، الطب النفسي الرسمي، فيبدو أنه يحاول الابتعاد بمقدار مايستطيع عن موضوع الجنون، وهو لايقيم أية قيمة للتصميم ليعثر على المقولة اللاهوتية القديمة حول الاختيار الحر (القدرية). وفي قضية ديبرييز تلعب هذه المقولة دور الكنيسة التي تسلم المتهمين للعلمانيين (العدالة)، لانها غير قادرة على استعادتهم، ولعدم قدرتها على دمجهم في واحدة من «مقولاتها». ولهذا فهي تخلق مقولة حرمانية PRIVATIVE وهي وظيفة إسمية تماماً، أي: الضلال. و هكذا، وفي مقابل عدالة وُلدَت في العصور البورجوازية، ورُضَت بالتالي لعقلنة العالم عن طريق رد الفعل، لتقف في مواجهة العشوائي الديني أو الملكي، تاركة للدولة ذلك الدور الذي اضطلعت به (العدالة) على شكل أثر غير منتظم

زمنياً، قلنا مقابل تلك العدالة فإن الطب النفسي الرسمي يجدّد الفكرة القديمة جداً حول الضلال المسؤول، الـذي يجب أن تكون إدانته بعيدة عن أي جهدٍ تفسيري. ودون أن يسعى الطب النفسي الشرعي الى توسيع ميدانه، فإنه يُحيل الى الجلادِ مجانينَ لاتريد العدالة، وهي العاقلة أكثر منها ورعة أفضل من هذا لكي تتخلى عنهم.

تلكم هي بعض التناقضات في محاكمة ديبرييز: بين العدالة والدفاع، بين الطب النفسي والعدالة، وهناك تناقضات أخرى تنطوي عليها كل سلطةٍ من تلك السلطات: لقد رأينا ان العدالة بفصلها غير المعقول للسبب عن النتيجة، إنما تتسامح في الجريمة تبعاً لوحشيتها، أما الطب النفسي فيتنازل مختاراً عن غرضه الخاص به ويُحيل القاتل الى الجلاد، في الوقت الذي يراد فيه تكفل العلوم السيكولوجية بنسبة كبيرة من الإنسان. و الدفاع نفسه يتردد بين المطالبة بطب نفسي مُتقدم قد يستعيد كل مجرم على انه مجنون وبين فرضية وجود «قوة» سحرية استحوذت على ديبرييز، كما يحدث أيام ممارسات السحر (مرافعة المحامي موريس غارسون).



في كتابها عن بريخت، ذكرتنا جنفيف سيّرو بصورة فوتوغرافية نشرت في مجلة باري - ماتش، حيث نرى مشهد إعدامٍ لشيوعيين غواتيماليين. وقد اصابت حين أشارت أن هذه الصورة ليست مُريعة أبداً في حدّ ذاتها. بل الهول يأتي من كوننا ننظرُ إليها من زاوية حريتنا. وقد نجح القليل من الصور المؤثرة المعروضة في «غاليري أورساي» إحداث صدمة عندنا. هذا المعرض قد أيد ملاحظة جنفيف سيّرو: إذا لايكفي المصور أن يدلّ على الرعب (الهول) حتى نعاني منه.

إن أغلب المصورين المجتمعين هنا لكي يصدموننا، لم ينجحوا في التأثير بنا لأنّ المصوِّر قد أحل نفسه محلنا تماماً، عند قيامه بتكوين موضوعه: فقد بالغ تقريباً دائماً في بناء الهول الذي يقدمه إلينا، حيث أضافَ الى الواقعة، عن طريق المتضادات والتقريبات، لغةً لايقصدها لذلك الهول. فمن هذه اللغات على سبيل المثال، واحدة، تضع حشداً من الجنود الى جانب حقل مليء برؤوس الموتى. ومنها أيضاً واحدة أخرى تعرض جندياً وهو بصدد النظر الى هيكل عظمي، وثالثة ترينا جماعة من المحكوم عليهم بالإعدام، أو من السجناء في وقت تتقاطع فيه مع قطيع من الخراف. إلا أنّ أياً من هذه الصور، البارعة جداً، لم تتمكن من بلوغ نفوسنا. ذلك أننا حينما نكون قبالتها يكون الحكم قد أنتزع منّا: لقد ارتعش المصورون من أجلنا، وفكروا عوضاً عنا، و حكموا بدلاً منا، و بهذا لم يترك لنا المصور أي شيء - اللهم إلا مجرد حق القبول الفكري: فلا يربطنا بهذه الصور إلا غاية تقنية. هذه الصورة المحملة بفائض من إشارات الفنان نفسه، لاتحمل لنا أية

قصة، ولم نعد قادرين على خلق تقبلنا الخاص لهذا الغذاء التركيبي، الذي سبق لبدعه وان تمثله.

هناك صور أخرى أرادت مفاجأتنا إن لم تتمكن من صدمنا، لكن الخطأ المبدئي بقي هو نفسه، لقد جهد المصّورون، على سبيل المثال، وبكل ما يملكون من براعة تقنية عالية، جهدوا في القبض على أندر لحظات الحركة، على حدها الأقصى، كتحليق لاعب كرة قدم، أو قفزة إحدى الرياضيّات أو تطاير الأغراض في منزل مسكون بالعفاريت. لكن هنا أيضاً، ومع أن المشهدَ مباشر ولايتكون من عناصر متضادة، فإنه يظلُّ مبالغاً في بنائه: فاعتقال اللحظة الفريدة فيه يبدو مجانياً، ومقصوداً جداً، وناتجاً عن رَغبة في تكوين لغة مُزْعِجة. ويبقى تأثير هذه الصور الناجحة فينا معدوماً، و الاهتمام الذي يمكن ان نبديه حيالها لايتجاوز زمن قراءة آنية: لانها تخلو من الإيقاع، ولاتثير فينا الاضطراب، فينغلق تقبلنا سريعاً على علامة بحتةٍ. المقروئية الكاملة للمشهد وإخراجه يعفينا من الاستقبال العميق للصورة بما فيها من فضيحة. وحينما تردُ الصورة الى حالة من اللغة المجردة، فإنها لا تؤثر أبداً في تنظيمنا.

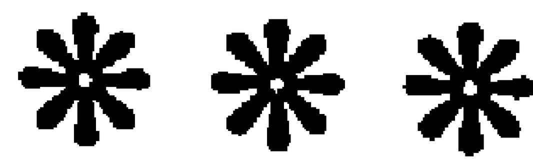
هناك رسّامون تعرّضوا لحل قضية الحد الأقصى هذه، القضية ذروة الحركة، فنجحوا فيها نجاحاً أفضل . رسّاموا الإمبراطورية ، على سبيل المثال ، والذين كان عليهم رسمُ لوحات فوريّة (حصان هائج، نابليون وهو يمد ذراعه فوق ساحة المعركة، الخ) ، تركوا للحركة علامة التحرك الموسّعة، وهو ما يمكن تسميته بالنومين NUMEN أي النقل العلني لوضّعةٍ يستحيل تثبيتها في الزمن.

هذه الإضافة الثابتة لِما لايمكن الإمساك به ـ والذي يمكن تسميته في السينما لاحقاً بالتِصوارية PHOTOGENIE ـ وهو الأساس الذي يبدأ الفن عنده. إن الفضيحة الخفيفة لتملك الخيول الجامحة، ولذلك الإمبراطور المجَمّد في حركةٍ مستحيلة، وذلك العِناد التعبيري، الذي يمكن أن نسمّيه عناداً بلاغياً يضيف الى قراءة العلامة نوعاً من الرهان المثير، جاراً بذلك قارىء الصورة IMAGE نحو دهشة مرئيّة أكثر مِنها فكرية لأنها تعلّقُ على وسط المشهد. وعلى مقاومته البصرية وليس على دلالته بشكل مباشر.

إن أغلب الصور المثيرة التي عُرضت علينا هي صورة حزورةٍ (خاطئة) وذلك لأنها اختارت حالة وسيطة بين الواقعة الحرفيّة والواقعة الموسّعة: وهي (اي

الصور) مرسومة مسبقاً فلا تنتهي الى الصورة الضوئية، وصحيحة (دقيقة) جداً بحيث لاتنتمي إلى الرسم: إنها تفتقر إلى فضيحة الحرف وإلى حقيقة الفن في آن معاً: لقد أرادوا أن يجعلوا منها علامة صرفة، دون القبول بإعطاء هذه العلامات غموضَ الكثافة وتأخرها، إذاً فمن المنطقي أن الصور المؤثرة وحدها في هذا المعرض (الذي يظل مبدأ قيامه محموداً) هي صور الوكالة حيث تنبثق المفاجأة في عنادِها وفي حرفيّتها المنفرجة. إن الغواتيماليين المعدومين بالرصاص، وخطيبة عدنان المالكي، الضابط السوري الذي تمَّ اغتياله ، وهراوة الشرطي المرفوعة. هذه الصور كلها تُدهِشنا لأنها تبدو للوهلة الأولى غريبة، وهادئة تقريباً ، وأقل أهمية من قصتها : وهي منقوصة من الناحية المرئية وخالية من ذلك النومِن الذي لا يمكن لرسامي التكوين إلاّ أن يضيفوه إلى لوحاتهم (ولهم الحق في ذلك، لأن الأمر هنا يتعلق بالرسم) .

إن العنصر الطبيعي لهذه الصور ، على الرغم من حرمانه من نشيده ومن تفسيره في الوقت نفسه ، يضطر المشاهد الى تساؤلٍ عنيف، ويُدْخِلُهُ في طريق الحكم الذي يكونه بنفسهِ دون أن يزعجه الحضور الخلاق للصورة. إذن نحن هنا إزاء تطهير نقدي. طالب به بريخت، ولسنا إزاء تنظيف (تفريغ) إنفعالي ، كما هو الحال في رسم الموضوعِ : وربما نعثر هنا على مقولتي اللحمي والماساوي. الصورة الضوئيّة الحرفيّة تدخلنا في مشهد الرعب ، في الرعب نفسه.



أسطورتا

المسرح الشاب

إذا نظرنا الى نتائج مسابقة أجرتها الفِرق الحديثة، نـرى أن المسـرح الشـاب قد ورث أساطير المسرح القديم بشكل عنيف. (الأمر الـذي يجعلنـا لانعـرف بمـاذا يتميّز الواحد منهما من الآخر). فنحن نعـرف أن الممثـل في المسرح البورجـوازي. وهو ممثل «تفترسه» الشخصية التي يمثلها، عليه أن يبدو ملتهباً في حريـق فعلـي من الانفعال، ويجـب عليـه أن «يغلـي» مهمـا كلفـهُ ذلـك. أي عليـه أن يحـترق وينتشر في آن معاً. ومن هُنا نشوء الأشكال الرطبة لذلك الاحتراق.

في مسرحية جديدة (حصلت على جـائزة)، انتشـر الشـريكان الذكـران علـى شكل سوائل من كل نوع: بكاء وعرق ولعاب. وكان لدينا انطباع بأننا نشهد عمـلا فيزيولوجياً مُريعاً، وَلَيّاً وحشياً للأنسجة الداخلية . كما لو كان الانفعال اسـفنجة ضخمة مُبَلّلةً قامت يد الدراماتورج الدقيقة بعصرها. ندرك جيـداً القصـدَ مـن هـذه العاصفة العميقة: وهو تحويل «السيكولوجية» الى ظاهرة كميّة. وإجبار الضحك أو الألم علـى اتخـاذ أشـكال شـعرية (عروضيّـة) Metriques بسـيطة. بشـكل يصبـح الانفعال نفسه أيضـاً سـلعةً كبـاقي السِـلع، وموضـوع تجـارة، مندمـج في منظومـة تبادليّةٍ عددّية: أقدم نقودي للمسرح، وبالمقابل أطلبُ مِن الممثل أن يُشغل جسـده أمـامي دون أن يغـش، وإذا لم أسـتطع التشـكيك بالعنـاء الـذي يتحملـه، عندهـا سأعلنُ أن الممثل رائع، وسأفرح لأنـي وظّفـتُ نقـودي في عبقريـة لاتسـرقها، بـل تعيدها لي أضعافاً مضاعفة على شـكل دمـع وعـرق حقيقيـين: إن المزيـة العظيمـة للإحتراق هي ذات طابع اقتصادي: فنقودي باعتباري مشاهِداً، قد حققت مردوداً تمكن مراقبته.

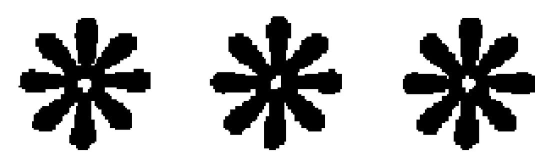
من الطبيعي أن احتراق الممثل يتزيّن بمبررات روحانية: الممثل يمنح نفسه لشيطان المسرح، ويضحي بنفسهِ ويترك الشخصية التي يقوم بدورها تأكله من الداخل. إن «سخاءه»، وتقديم جسدهِ للفن، وعمله المادّيّ، كلها أمور جديرة بالشفقة، وبالإعجاب. ونحن نقدر له هذا الجهد العضلي، وبعد أن يبلغ منه التعب مَبْلَغَهُ، ويُفَرّغَ من كل أخلاطه HUMEURS يأتي في النهاية ليحيّي، فنصفق له كما نصفق لضارب رقم قياسي أو رافعي الأثقال. فنقترح عليه سراً لكي يذهب من أجل تجديد نفسه، وإعادة تكوين مادته الداخليّة، والتعويض عن كل ذلك الماء الذي كان مقياساً للإنفعال الذي اشتريناه منه. لا أظن أن أي جمهور بورجوازي من شأنه مقاومة هذه «التضحية» الواضحة. وأظن أن الممثل الذي يعرف كيف يبكي ويتعرق على خشبة المسرح، يكون متأكداً دائماً من حتمية انتصاره: فوضوح جهده يؤخر الحكم عليه.

ويتضمن إرث المسرح البورجوازي شيئاً تعيساً وهو اسطورة الإكتشاف. وقد اشتُهِرَ عددٌ كبير من المخرجين المحترفين عن طريقها. وفي تمثيل إحدى الفرق الشابة لمسرحية لوكانديرا. تمّ إنزال الأثاث من السقف في كل فصل. طبعاً، هذا أمر غير معتاد، وكان جميعهم يهتفُ لهذا الاختراع: المشكلة أن هذا الاختراع لايقدم أية فائدة على الإطلاق لأنّ خيالاً منهكاً قد أملاه على مايبدو لأنه يبحث بأي ثمن عما هو جديد. ومثلما استنفدنا اليوم كل الطرائق المصطنعة لزراعة الديكور، ومثلما أشبعتنا الحداثوية والطليعة بهذه التغييرات المرئيّة حيث يأتي خادم ما ـ وفي هذا جرأة قصوى ـ ليضع ثلاثة كراسي وكنبة أمام المشاهد، فإننا نستنجد بآخر فضاء حّر، وهو السقف. هذه الطريقة مجانيّة، وهي لاتتجاوز الشكلانية البحتة. لكن لايهم: فبنظر الجمهور البورجوازي، لايشكل الإخراج أبدا أكثر من تقنية للإكتشاف. وبعض «المنشّطين» يجاملون كثيراً في هذه المتطلبات: فهم يكتفون بالاختراع. هُنا أيضاً، يستند مسرحنا الى القانون الصارم للتبادل: من الضروري والكافي أن تكون أداءاتِ المُخرج مرئية، وأن أي واحد قادر على مراقبة مردود بطاقته: ومن هُنا نشوء فن عَجول يظهر قبل أي شيء في سلسلة متقطعّة ـ وبالتالي قابلة للحساب ـ من النجاحات الشكليّة.

وكما هو الحال بالنسبة لاحتراق الممثل، فإن لـ «الاكتشاف مبّرره النزيه: إذ أننا نسعى إلى تقديم ضمانة «الاسلوب» له: فإنزال الأثاث من السقف سيُعرض على أنه عملية وقحة، مناسبة لجوّ الوقاحة الحادة التي تتسم بها عادة كوميديا

ديلاّرتي. طبعاً، الأسلوب يشكل دائماً نريعة هدفها إخفاء البواعث العميقة للمسرحيّة: فإضفاء الأسلوب «الايطالي» الصرف على إحدى مسرحيّات غولدوني (تهريج، إيماء، ألوان صارخة، نصف أقنعة، الاحترام والتبجيل وبلاغة الأداء (الرشاقة) يعني التخلص بسهولة من المضمون الاجتماعي أو التاريخي للعمل، كما يعني إبطال مفعول التخريب الحاد للعلاقات المدنيّة، وباختصار، ذلك يعني: المخادعة.

لن يعبّر أحدُ أبداً بما يكفي عن تخريب «الاسلوب» فوق خشبة مسرحنا البورجوازي. الأسلوب يبرّر أي شيء، ويعفي من أي شيء لاسيما من التفكير التاريخي. إنه يحبس المشاهد في عبودية الشكلانية الصرفة، لدرجة أن ثورات «الاسلوب» تتحول نفسها الى توارث شكليّة. والمخرج الطليعي هو الذي سيتجرأ على استبدال أسلوب بأسلوب آخر (دون أن يعود لملامسة العمق الحقيقي للمسرحية)، وعلى التغيير كما فعل BARRAULT في مسرحية أوريست، أي تحويل الأكاديميّة المأساوية إلى احتفال باهت. لكن هذا غير مهم، وإحلال اسلوب ما محل أسلوب آخر لايقدّم الأمر بشيء: فعدُّ اسخيلوس مؤلفاً من قبائل البانتو لايقل خطأ عن عدّه مؤلفاً بورجوازياً. الأسلوب، في فن المسرح، هو تقنيّة من تقنيات الهروب.



سباق الدراجات الفرنسي
بما هو ملحمة

هناك دراسة أعلامية لسباق فرنسا للدرّاجـات، تكفـي للتعبـير عـن أنّ هـذا السباق هو الملحمة الكبرى. فأسماء الدّراجين تبدو بالنسبة إلى غالبية الناس وكأنها تنتمي إلى عصر سحيق غارق في القِدَم، زمن حيـث كـان العـرق Race يُـدوي عـبر عدد قليل من الصُويتات (الفونيمـات) الغريبـة (DARRIGADE LE GASCON، BOBET LE FRANCIEN، ROBIC LE CELTE، RUIZ L'IBERE، BRANKART LE FRANC)(*). هذه الأسماء تتكرر باستمرار. وتشكل نقاطاً ثابتة في مصادفة الاختبار، غرضها (النقاط) ربط الماهيّـات الثابتـة للشـخصيات الكـبرى بالمدة المرحلية، كما لو أنّ الانسان كان عدداً قبل أن يكـون أي شـيء آخـر. اسـم يصبح سـيّد الأحـداث: برانكـارت، جيمينيـاني، لوريـدي، انطـوان رولان. هـذه الألقاب تُقرأ كما تُقرأ العلامات الجبريّة للقيمة، وللولاء، وللخيانـة، أو للرواقيـة. وبمقدار ما يكون اسم الـدّراج غـذاءً وإضمـاراً ELLIPSE بمقـدار مايشـكل الصـورة (الوجه) الرئيسية لِلغةٍ شعريةٍ حقيقيةٍ، تسمحُ لكَ بقراءة عـالم صـارَ الوصـفُ فيـه أخيراً عديم الفائدة. هذا التعَقد البطيء لفضائل الدّراج في المـادة (الماهيّـة الرنانـة لاسمه) يصل إلى حد إمتصاص اللغة ـ الصفة: في بدايـة انتصـاره (مجـده) يحمـل الدّراج صفة طبيعية، وبعدها تصبح هـذه الصفـة عديمـة الجـدوى: فيقـال مثـلاً: كوليتو الأنيق، فان دونجن الباتافي. أما فيما يتعلق بلويزون بوبيه، فلـم يعـد أحـدٌ يقول عنه شيئاً.

(*): آثرت ترك الأسماء على حالها لأنها بذلك تكون أقرب من المضمون مما لو كتبت بالحرف العربي.

الواقع ، أن الدخول في النظام اللحمـيّ يبـدأ بتصغير الاسـم: بوبيـه يصبـح لويزون، ولوريدي ــ نيللو، ورفائيل جيمينياني البطل المغمور بـالمجد لأنـه طيّـب ومقدام في الوقت نفسه، يطلقون عليـه تـارة اسـم راف وطـورا جيـم. وهـي أسمـاء خفيفة، وناعمة وطواعة الى حدٍ ما. وهي، من خلال القطـع نفسـه، تفصـح عـن قيمة فَوْبشريّة وعن حميميّة إنسانية يقارِبها الصحفي بشـكل مـألوف كمـا قـارب الشعراء اللاتينيّونَ حميميّة القيصر أو ميسَينا. في تصغير اسم الـدّراج يكمـن خليـط الطواعية هذا المؤلفُ من الإعجاب والإمتياز، والذي يجعل مـن الشـعبِ متلَصّصـاً على آلهته.

وحينما يُصَغّرُ الاسم، فإنه يتحول بالفعل الى اسم عام. فيتيح وضـعَ حميميّـة الدّراج على خشبة مسرح PROSCENIUM الأبطال. لأنّ المكان اللحمي الحقيقي، ليس الصراع، إنما الخيمة، التي تشكل عتبة الجمهور حيث يقوم المُحـاربُ ببنـاء مقاصده، ومن هنا يقوم بإطلاق شتائمهِ وتحدياتهِ ومُسـارّاتهِ. إن سـباق الدّراجـات الفرنسي يحمل في أعماقه هذا المجد. مجد الحياة الخاصـة المزيّفـة حيـث تصبـح الإهانة والعناق شكلين مرتفعي القيمة للعلاقة الانسانية: من خلال رحلة صيـد في بروتانيا مدّ بوبيه يدهِ بكرمٍ نحو لوريـدي، فرفضهـا هـذا علـى مـرأى مـن جميـع الناس. مثل هذه الخصوماتُ الهوميروسيّة يقابِلها التقريظ الذي يتبادله الكبار مـن فوق رأس الحشود. بوبيه يخاطب كوبليه قائلاً: «آسف لك»، وهذه الكلمة كافيـة لترسم العالم اللحمي، حيث لاوجود للخصم إلاّ بالقياس إلى التقديـر الـذي يُقـابَل به. ذلك أن السباق ينطوي على عدة آثار من إقطاع، وهو قانون كان يربط الإنسان بالإنسانِ بشكل وثيق. في السباق تكثر المعانقات بين الناس. فهذا مارسيل بيـدو، المدير الفني لفريق فرنسا، يعانق جيم بعـد انتصـاره، وأنطـوان رولان يطبـعٍ قُبلـةً حامية على خد جيمينياني الغائر. المعانقة هُنا تعبير عن غبطة رائعـة يحـسُ بهـا المرء أمام نهاية العالم البطولي وكمالِه. لكن ينبغي أن نحذرَ من ربـط هـذه السـعادة بمشاعر القطعانيةِ التي تسود بين أعضاء الفريق الواحـد. لأن هـذه المشـاعر تصبـح هنا أكثر اضطراباً. الحقيقية أن كمال العلاقاتِ العامّة ليس ممكناً إلاّ بين الكبـار: ماأن يدخل «الخدم» حلبة المسرح حتى ينحطّ مقام اللحمة إلى مقام الرواية.

إن جغرافيّـة السـباق تخضـع، هـي أيضـاً، وبكليتهـا الى الضـرورة اللحميـة للاختبار. وتتشخصن العناصر والأراضي (المواقع) لأنّ الإنسان بها يُقاس، وكما هو الحال في أية ملحمة، لابدّ للصراع من مقابلة الإجراءات المتساوية بعضها ببعـض:

فيصبح الإنســانُ متطبيعـاً NATURALISE' وتصـير الطبيعـة مُؤنسـنةً. المنحـدرات الخطرة، حَولوها إلى «نِسب مئويّة» قاسية أو فانية، والمراحل، التي تشبه الواحدة منها فصلاً في رواية (الحقيقة أن الأمر هنا يتعلق بمدّة ملحميــة، وبإضافـة أزمـاتٍ مُطْلَقـة، وليـس بتقـدم جـدلي للصـراع الواحـد، وهـذا شـبيه بـالمدة التراجيديــة)، المراحل، قبل أي شيء، عبارة عن شخصيات مادّية، وأعـداء متتـابعين تفرّدنـوا بسبب هذا الخليط المورفولوجي والأخلاقي الذي يحدد الطبيعة الملحميــة. المرحلـة كثّة، لزجة، محروقة وشائكة، الخ. وكـل الصفـات تنتمـي الى النظـام الوجـودي للوصف وتهدف للإشارة الى أن الدّراج يتشاجرُ ليس مع هذه الصعوبة الطبيعيّـة أو تلك، إنما مع موضــوع حقيقـي للوجـود. موضـوع جوهـري. حيـث يبـدأ ادراكـهُ وحكمُهُ بحركةٍ واحدة.

الدّراج يجدُ في الطبيعة وسطاً حياً يقيم معـه مبـادلات غذائيـة وخضوعيّـة. فالمرحلة البحريّة (سباق لوهافر ـ دييب) ستكون مُيَوّدةٍ (تحمـل اليـود). تضفـي على السباق الحرارةِ واللونِ. ومرحلة أخرى (سباق الشمال) مكوّنة من طرق مُبَلّطـة ستشكل غذاءً كتيماً ومُقرناً: وستكون هذه المرحلة. حرفيـاً «صعبـة البلـع». هنـاك مرحلة أخرى (بريانصون ـ موناكو) نضيدية(*) . ماقبل تاريخيّة. وتوقع الدرّاج في شراكها. هذه المراحل كافةً تطرح قضية التمثّل ASSIMILATION ، وكلهـا ردّت إلى جوهرها العميق عبر حركة شعرية. ويسعى الدّراج، أمام كل مرحلـة مـن هـذه المراحل، بشكل غامض، إلى تحديد ذاته كإنسان شامل في مواجهة مـع طبيعـة ـ ماهية وليس فقط مع طبيعة ـ موضوع. المهم في الأمر هو حركـات مقاربـة الماهيـة: انهم يقدّمون لنا الدّراج دائماً في حالة الانغمار وليس في حالة العدْوِ : إنه يغطس. يجتاز. يطير. . يلتحم. إنه يتحدد من خلال موضعه على الأرض. وغالبـاً مـايتم هذا التحديد في الألم، وفي الرؤيا [نهاية العالم] (الإبحار المخيـف نحـو مونـت ـ كارلو، ولعبة الإستريل).

ـ والمرحلـة الـتي تتسم بـأقوى أنـواع الشَـخْصَنَة هــي مرحلـة جبـل فـانتو VENTOUX . والممرات الطويلة، سواء كـانت في الألـب أم في البيرينيـه، ومهمـا بلغت قسوتها تبقى في نهاية المطاف مجرد مَمـرات. يَحِسّ بهـا المرء علـى أنهـا موضوعات للتجاوز. الممر عبـارة عـن ثقـب، لايمكنـه بلـوغ مكانـة الشـخص. أمـا

(*) : حجر نضيدي: حجر متبلّر ينفلق إلى طبقات [م] .

الفانتو، من ناحيته، فيتمتع بكمال الجبل، إنه أحد آلهة الشر الذي ينبغي أنْ تُقدَّمْ إليهم الأضحيات. إنه مولوخ (*) حقيقي، يستبد براكبي الدراجات. لا يغفر للضعفاء أبداً، وينفرد بحصة غير عادلة من الألم. من الناحية المادية، يبدو الفانتو مُريعاً: فهو أجرد (يقول عنه الفريق: إنه مصاب بالسيلان الزَهْمي (**) الجاف). إنه يمثل روح الجفاف. مُناخهُ المطلق (فهو ماهية مُناخ أكثر منه فضاء جغرافياً) يجعل منه أرضاً ملعونة، ومكاناً يختبر فيه البطل نفسه. إنه نوع من الجحيم العلوي الذي سيقوم الدراج بتحديد حقيقة خلاصِه فيه: سيقضي على التنين إما بمساعدة إلهِ ما (غول، صديق، PHOEBUS) أو عن طريق برومثيوسّية تضع مقابل إله الشر هذا، شيطاناً أقسى (بوبيه، شيطان الدراجة).

للسباق بالتالي جغرافية هوميروسيّة حقيقيّة. كما هو الحال في الأوديسا، فهو هنا رحلة اختبارات وسبر شامل للتخوم الأرضيّة. لقد وصلَ أوليس عدة مرّات إلى أبواب الأرض. والسباق أيضاً يلامس العالم اللاإنساني في عدة نقاط: قيل لنا: حينما بلغنا الفانتو، أحسسنا بأننانغادر كوكب الأرض، وأننا نحاذي هناك نجوماً مجهولة. إذاً فالسباق من حيث جغرافيته، هو إحصاء موسوعي للفضاءات البشرية. وإذا ما عدنا إلى بعض الترسيمات الفيشيّة (نسبة الى فيشي) للتاريخ، فإن السباق قد يمثل تلك اللحظة الغامضة حيث يُشَخّص الإنسان الطبيعةَ بشكل قوي ليسهل عليه مخاصمتها ولكي يتحرر منها بشكل أفضل.

إن التحام الدّراج بهذه الطبيعة المؤنسنَة لايمكن تحقيقه إلاّ عبرَ طرق نصف حقيقيّة. فالسباق يمارسُ عادةَ علمَ طاقة الأرواحِ. والقوة التي يتمتع بها الدرّاج لمواجهة الأرضِ ـ الإنسان يمكن أن تكتسي وجهين أثنين: الشكل: وهو حالة أكثر منه نزوعاً، وتوازن له الأفضلية بين نوعية العضلات، وحدّة الذكاء وإرادة الشخصية، وهناك الوجه الثاني أي القفز JUMP، وهو بحق سائل عصبي كهربائي يمسك ببعض الدّراجين الذين يحبهم ا لله ليقوموا بتحقيق الانتصارات الخارقة. والقفز يتطلب نظاماً فوق ـ بشري ينجح الإنسان فيه إذا ما قدّم ا لله له يد العون: إنه القفز الذي ذهبت والدة برانكارت تبحث عنه من أجل ابنها لدى القديسة العذراء في كاتدرائيّة شاتر، وشارلي غول المستفيد الأكبر من العفو ،

(*) : إله كنعاني كانوا يضحُون من أجله البشر [م] .

(**) : السيلان الزهمي : زيادة غير سوية في غدد الجلد الدهنية [م] .

هو تماماً المتخصص بالقفز. فهو يتلقى كهربائيته من تجارة متناوبة مع الآلهة. وأحيانا تسكنه الآلهة فيثير إعجابنا، وطورا تهجره تلك الالهة، فيرحل القفز. لقد صار شارلي عاجزاً عن القيام بأي شيء حسَن.

هناك شيء مخيف يحاكي القفز وهو المنشط الانــي DOPAGE: ان التنشيط للدراج فعل اجرامي ومحرم لاننا بهذا نسعى الى تقليد ا لله ونحن بهذا نسرق من ا لله رمزية الروح لكن ا لله يعرف كيف ينتقم لنفسه: المسكين ماليجاك يعرف هذا ايضاً يعرف أنّ المنشط الآني قد أدى الى أبواب الجنون (وهذه هي عقوبة سارقي النار). أما بوبيه البارد والعقلاني فإنه لا يعرف القفز أبداً: إنه روح قوية ينجز عمله بنفسه. وبما أنه متخصص بالشكل فهو بطل بشري لا يدين الى ما وراء الطبيعة بشيء، ويحقق انتصاراته بفضل ميزاته الارضية فحسب، وهي ميزات اتسعت بفضل الإقرار الإنساني دون مُنازع: ألا وهي الإرادة. غول يجسد الاعتباطي والإلهي والعجائبي، والاختيار كما يجسد التواطؤ مع الآلهة. أما بوبية فيجسد العادل والإنساني. بوبيه لايُقر بوجود الآلهة. بوبيه يمثل أخلاق الإنسان الوحيد. غول ملاك. أما بوبيه فهو برومتيوسي [سارق النار]، إنه سيزيف الذي قد ينجح في إيقاع الحجر فوق هذه الآلهة التي حكمت عليه بألايكون أكثر من إنسان.

إن ديناميكّية السباق تظهر على شكل معركة، لكن بما أن المواجهة فيها هي مواجهة خاصة، فإنها (أي المعركة) ليست دراميّة إلا من خلال ديكورها وآثارها، وليس بسبب صدماتها. لاشك أن السباق قابل للمقارنة مع جيش حديث يتحدد بأهمية عتادِهِ وعدد العاملين فيه. فهو يمرّ بمراحل قاتلة، و بارتعشات وطنية (فرنسا التي تحاصرها كواليس CORRIDORI السينيور بيندا، مدير الفريق SQUADRA الايطالي) والبطل يواجه الاختبار في حالة قيصرية قريبة من الهدوء الإلهي المعروف عن كلّ من نابليون وهيجو(«انخرط جيم، فاتحاً عينيه، في منحدر مونتي ـ كارلو الخطر ») لكن هذا لايمنع أن فعل الصراع نفسه يستعصي على الإمساك، ولايسمح لأحدٍ بأن يضعه في المدة. الحقيقة إن ديناميكة السباق لاتنطوي إلاّ على أربع حركات: القيام بـ..، اللحاق، الهروب، الانهيار. القيام بأصعب الأفعال لكنه أقلها نفعاً. أن تقوم بشيء يعني دائما التضحية بنفسك. إنه بطولية بحته هدفها إظهار الشخصية أكثر منها الحصول على نتيجة. في السباق لاتظهر نتائج الفخفخة مباشرة. إذ انها عادة ماتصغر أمام التكتيكات الجماعية.

أما اللحاق فهو على عكس الهيام، لانـه دائماً جبان وخوان قليلاً، وينشأ عن وصولية لاتبالي بالشرف: إن اللحاق المقرون بالمبالغة، وبالتحريض بشكل، وبوضوح، جزءاً من الشر (الخـزي لـ «مضاصي العجلات»). اما الهروب فهو مرحلة شاعرية هدفها ابراز العُزلة الارادية ومع ذلك فهي قليلة الفاعلية لان الهارب غالباً مايتم اللحاق به، لكنها مرحلة مجيدة بالقياس الى نوع الشرف اللامجدي الذي تقوم عليه (الهروب الفردي للإسباني ألومار: انسحاب، علو ، اتحاد CASTILLAMISME على طريقة مونترلان). أما الانهيار فهو تمهيد للانسحاب. وهو مرعب دائماً. يتسبب بالحزن كما تتسبب به النكبة. في الفانتو، أتخذت بعض الانهيارات طابعاً «هيروشيمياً». هذه الحركات الأربع هي حركات مُبرْمَنة بشكل واضح، وتسربت الى اللغة التفخيمية التي للأزمة. غالباً ماتترك واحدة من هذه الحركات الأربع اسمها للمرحلة، كما هو الحال في أحد فصول الرواية (عنوان: تدويس كوبلر الصاخب). وهنا يكون دور اللغة واسعاً، فهي التي تعطي الحدث الذي لايمكن الإمساك به لأنه يذوب في المدة باستمرار، تعطيه الإضافة الملحمية التي تجمده.

السباق يتمتع بأخلاقية غامضة: حيث تختلط الاوامر الفروسيّة باستمرار مع التنبيهات الفظة الناجمة عن مجرد روح النجاح. إنها أخلاقية لاتعرف أو لا تريد الاختيار بين مديح التفاني وبين ضرورة التجريبيّة. وتضحية الدراج من أجل نجاح فريقه، سواء جاءت التضحية من تلقاء نفسه أم فرضها عليه حكم ما (المدير الفني). هذه التضحية تظل موضوع تمجيد، وفي الوقت نفسه تظل دائماً موضوع نقاش. والتضحية عظيمة ونبيلة، وتدل على سعة أخلاقية في ممارسة الرياضة الجماعيّة التي تشكل مبررها الأكبر. لكنها أيضاً تُعارضُ قيمة أخرى ضروريّة لأسطورة السباق التامة: وهي الواقعية . لا مكان للعواطف في السباق. ذلكم هو القانون الذي يؤجج أهمية المشهد.لان الاخلاق الفروسية تعتبر هنا بمثابة المخاطرة المحتملة الناجمة عن الاعداد للقدر. ويحذرُ السباق، بشكل حاد، من كل مامن شأنه، مسبقاً استبعاد المصادفة العارية والفظة للصراع. اللعب لم يبدأ بعد. السباق هو مواجهة شخصيات، ويحتاج الى أخلاق يتحلى بها الفرد، ولصراع منعزل من أجل الحياة: مايُحرج الصحفيين ويقضُ مضاجعهم هو توفير مستقبل للسباق. احتجَّ بعضهم طيلة سباق عام 1955 على الاعتقاد العام بأن بوبيه سيربح بالتأكيد. لكن السباق رياضة أيضاً، وعلى هذا عليه أن يتحلى بأخلاق الجماعة. هذا

التناقض الذي لم يجد له حــلاً أبـداً، هـو الـذي يضطـر الاسـطورة دائمـاً لمناقشـة التضحية وتفسيرها. والتذكير، كل مّرة، بالأخلاق الكريمة التي تستندُ اليها. ذلك أننا نحسُّ أن التضحية قيمة عاطفية ينبغي ألا نكفَّ عن إيجاد المبررات لها.

هنا يقوم المدير الفني بدور اساسي: فهو يؤمن التواصل بين الغاية والوسائل، وبين المعرفة والذرائعية. إنه العنصر الجدلي الذي يربط واقع الشر وضرورته بتمزق واحد: مارسـيل بيـدو اختصـاصي بهـذه الحـالات الكورنيليـه (نسـبة الى الشـاعرً والمسرحيالفرنسي كوناري) ، حيث عليه أن يضحي بدراج من أجل دّراج آخــر في كنف الفريق نفسه. ويضطر أحياناً، وهنـا يـزداد الأمـر مأسـاوية الى اسـتبدال الأخ بأخيه (جان جاء محل لويزون بوبيه). الواقع أن بيدو لا يوجد إلاّ بوصفـه صـورة واقعّية لضرورة النظام الفكري، الذي يحتاج، بصفته هذه، في عالم مثير بطبيعتـه، الى شخصنة مستقلة. وهذا يكون العملُ مُقسماً: لايكون لدوره الافضليـة بـالضرورة. لان الذكـاء هنـا ذكـــاء وظيفــي ولامهمـــة لـــه إلاّ أن يمثـــل للجمهـــور الطبيعـــة الاستراتيجية للتنافس: إذا فقد قلَصَ مارسـيل بيـدو الى مجـرد شـخص المحلـل الدقيق، وأصبح دوره مقتصراً على التأمّل. أحياناً يضطلع أحدُ العّدائين بمســؤولية التفكير: وهذا هو تماماً حال لويزون بوبيه وهو يشكل أصالة «دوره». عادة ماتكون قدرة العّدائين الاستراتيجية ضعيفة لاتتجاوز حدود ممارســة بعـض الخـدع الفظـة (كقيـام كوبـلر بـدور الكوميـدي لكـي يخـدع الخصـم). حالـة بوبيـه، أي حالـة اللاتجزيء الفظيع للأدوار. تولد شعبية مبهمة، أكثر اضطراباً من حالـة كوبـي أو كوبليه: بوبيه يفكر كثيراً، إنه يبحث عن الربح ، وليس لاعبا.

هذا التأمل العقلي بين الأخلاق البحته للتضحيـة وقـانون النجـاح القاسـي، يدل على نظام عقلي مُركب: حالم وواقعي في آن معاً، يتكون من بقايا أخلاقيـات قديمةِ جداً، إقطاعية أو مأساوية، ومن متطلبـاتً جديـدة خاصـة بعـالم التنـافس الكلـي. في هـذا الغمـوض تكمـن الدلالـة الأسـاسيّة للسـباق: هـذا الخليـط الرفيـع لذريعتين، الذريعة المثالية، و الذريعة الواقعية، يسمح للأسطورة بأن تضفـي علـى حتميات ملحمتنا الاقتصادية الكبرى غلالةً مشرقة ومثيرة في ا لوقت نفسه.

لكـن مهمـا بلـغ غمـوض التضحيـة، فإنهـا في نهايـة الأمـر تسـترجع نظـام الوضوح، طالما أنّ الاسطورة مستمرة في اعتبارها (التضخية) مجرد استعداد نفســي. ومايُنقذ السباق من ضيق الحرية انــه، بـالتعريف، عـالم الماهيـات الشـخصيّاتية.

سبق وأشرت الى الكيفية التي أطلقت من خلالها هذه الماهيات بفضل نزعة أسمية متسلطة تجعل من اسم الدراج مستودعاً ثابتاً لقيمة أزلية (كوليتو يمثل الاناقة، وجيميناني الاستقامة، ولوريدي الخيانة، الخ). السباق صراع غير مؤكد بين ماهيات مُؤكدة. الطبيعة والاخلاق و الأدب والقوانين كلها تربط تلك الماهيات بعضٍ ببعض بشكل متتابع، فتتلاشى الماهيات كالذرات، وتتعالق ويطرد بعضها بعضاً. ومن هذه اللعبة تنشأ الملحمة. سأقدم بعد قليل مسرداً شخصياتيّاً عن العدائين، على الأقل عن أولئك الذين اكتسبوا قيمة دلالية أكيدة. ويمكننا الوثوق بهذا التصنيف، فهو تصنيف ثابت، وبالتالي فنحن فعلاً إزاء ماهيات يمكننا القول هنا، كما في الكوميديا الكلاسيكية، لاسيما في كوميديا ديلارتي. لكن وفق ترتيب بنائي مختلف (تبقى المدة الزمنية، هي مدة مسرح الصراع، بينما مدّة الدوري، وهي مدة المسرود الروائي) يمكننا القول إذاً إن المشهد ينشأ عن اندهاش ازاء العلاقات الإنسانية: الماهيات تتصادم فيما بينها وفقاً لكل الاشكال الممكنة.

أعتقد أنّ السباق يشكل أفضل مثال صادفناه حول الأسطورة الشاملة، أي الأسطورة الغامضة. السباق هو اسطورة تعبير وأسطورة إسقاط في الوقت نفسه، واقعي ووهمي في الان ذاته. السباق يعبر عن الفرنسيين ويحررهم من خلال خرافة وحيدة تختلط فيها الشعوذات التقليديّة (علم نفس الماهيات، أخلاقية الصراع، سحرية العناصر والقوى، تدرج الرجال الخارقين والخدم) بأشكال ذات أهمية إيجابية، وبالصورة الوهمية لعالم يسعى بإصرار لعرض الوضوح الكلي للعلاقات القائمة بين الانسان والبشر والطبيعة. أما المغيب في هذا السباق فهو القاعدة، والبواعث الاقتصادية، والفائدة النهائية من التجربة التي هي مصدر الذرائع الإيديولوجيّة. وهذا لايمنع أن يكون السباق حدثاً وطنياً مثيراً، طالما أن الملحمة تعبر عن هذه اللحظة الواهية من التاريخ حيث الإنسان، حتى لو كان أحمق ومخدوعاً من خلال الخرافات غير النظيفة، يتوقع مع ذلك وعلى طريقته تطابقاً تاماً بينه وبين الإنسانية والعالم.

مسرد العدّائين (1955)

بوبيه (جان) : إنه نقيض لويزون وجه السلبي. وهو أكبر ضحايا السباق. إنه يدين لأخيه البكر تضحيته الكلية بشخصه، «بوصفه أخاً». هذا العداء الذي طالما ثطبت عزيمتهُ يعاني من عاهة خطيرة: إنه

يفكر وميزته، بما هو مثقف حائز على شهادة عالية (استاذ اللغة الانكليزية، ويضع فوق عينيه نظاره طبية بعدسات سَميكة)، الزمته بالتمتع بوضوح هدام: فهو يحلل معاناته، و يفقده الاستبطان ميزة امتلاك عضلات أقوى من عضلات أخيه. إنه رجل مُعَقّد، أي سيء الحظ.

بوبيه (لويزون): بوبيه بطل برومتيوسي له فراج مصارعٍ رائع، وحسٌ حاد بالتنظيم. إنه يحسب الأمور، ويسعى واقعيا الى الربح. مصيبته انه يملك بذرة ثقافية (أقل من أخيه، فهو لايحمل إلا شهادة البكالوريا). ويعرف القلق، والكبرياء المجروح. وهو صفراوي المزاج (غضوب) في عام 1955 ، وجَبَ عليه أن يواجه عزلةً ثقيلة: فقد حرم من منافسة كل من كوبليه وكوبي، فصار إلزاماً عليه أن يقارعَ شبحيهما. وما أن وجد نفسه بلا منافسين واضحين، ولانه قوي ووحيد فقد تحول كل شيء بالنسبة له إلى تهديد، وأن الخطر يمكن أن يبرز أمامه من أي مكان («يجب أن يكون معي منافسون مثل كوبي وكوبليه، لانه يصعب علي أن أكون محظوظاً وحدي») . لقد جاءت الظاهرة البوبيتية لتكرس نمطاً خاصاً من حيث انضافت الطاقة الى داخليةٍ تحليلية، تحسب الأمور جيداً.

برانكارت: ويرمز الى الجيل الشاب الصاعد. عرف كيف يخلق القلق عند متقدميه في العمر. وهو دراج رائع، ذو طبع هجومي متجدد دائماً،

كوليتو: أكثر دراجي السباق أناقة.

كوبي: بطل كامل يتمتع بكل الفضائل حينما يكون فوق درّاجته. شبحٌ مخيف.

داريغـــاد: سيربيروس(*) كئيب، لكنه مفيد. حارس متحمس للقضية الثلاثية الالوان(**) ولهذا، فلا يؤاخذه أحدٌ إذا ماكان ماصاً للدواليب. إنه سجانٌ لايمكن التعامل معه.

دوغـــروت: درّاج منفرد، صامت كالباتافيا.

غـــــول: الملاك الجديد للجبل. فتى عابث. ملاك نحيف. ولدٌ أمردٌ ضامرٌ وقحٌ. ومراهقٍ نابغةٌ. إنه رامبو السباق. في بعض الأوقات يبدو غول مسكوناً بإله. ومواهبه فوق الطبيعة كانت تشكل تهديداً غامضاً لمنافسيه. الحاضر الإلهي بين يدي غول: إنه الرشاقة. وبما يتمتع به غول من لطفٍ وانطلاق (الغياب الغامض للجهد) فإنه يشبه نوعاً من العصافير أو الطائرات ، فهو يحط فوق ذرى الألب برقة، ودواسات دراجته تدور كالمرواح. لكن يحدث أحياناً، فيتخلى ا الله عنه، فتصبح نظراته عندئذ «جوفاء بشكل غريب». وكأي كائن اسطوري فانه يملك القدرة على قهر الهواء والماء. وما أن يحط غول فوق الارض حتى يتحول الى ثقيل وعاجز. الكرم الإلهي يرهقه(«لااستطيع العدو بشكل مختلف إلا في الجبال، وفي الطلعات تحديداً. أما في النزول فأنا أخرق أو ربما خفيف جداً»).

جيمينياني: (الملقب برالف أو جيم) يعدو بانتظام صادق ومنفرج (خامد) قليلاً وهو بذلك يشبه المحرك (الموتور). جبلي شريف لكنه يخلو من الاندفاع. مغضوب عليه ولطيف. ثرثار.

حاسانفوردر: ويسمونه أيضاً حسن الرائع، أو حسن القرصان. عدّاء مُقاتل ومعجب بنفسه: («هؤلاء البوبيه ! كل ركبة من ركبتي تتضمن واحداً منهما»)، إنه المحارب المتحمس الذي لايعرف سوى القتال، ويجهل التصنع.

(*) : حيوان بثلاثة رؤوس يحرس باب الجحيم [م].

(**) : ألوان العلم الفرنسي [م].

كوبـلـيـه: درّاج جذّاب، يسمح لنفسه بأي شيء حتى عدم حساب جهـوده. إنه نقيض بوبيه، الذي يبقى بالنسبة إليـه حتـى لـو كـان غائبـاً ظلاً مخيفاً، مثله في ذلك مثل كوبي.

كـوبـلـر: (المقلب بفيردي أو نسر الأزيويـل)، زاوي مُخلّع المشية. جاف. منقل الأطوار وهو بهذا يشارك في الموضوع الغالفاني. قفزةُ أحيانـاً متهم بالسطحية (هل يتنـاول المخـدرات؟) تراجيـدي ــ كوميـدي (يسعل ويعرج فقط حينمـا يـراه الآخـرون). وبصفتـه سويسـريا ألمانياً، يحق لكوبلر، ويجب عليه أن يتكلـم لغـة فرنسـيّة رديئـة كما تتكلمها شخصيات بلزاك TEUTONS ويتكلمها الغرباء عند الكونتيسة ده سوغير DE SEGUR «فـيردي سـيء الطـالع. جيـم دائماً خلف فيردي. فيردي عاجز عن الانطلاق»).

لوريـبـدي: خائن وملعون سباق 1955. هذا الوضع سمح لـه أن يكـون ساديـاً مفضوحاً: فقد اراد إيلام بوبيه حينما أصبح علقة مفترسـة خلـف دولابه. واضطر لترك السباق: فهل كـان ذلـك عقابـاً؟ علـى أيـة حال المؤكد هو أنه كان تحذيراً.

موليـنـيـرس: رجل الكيلومتر الأخير.

رولان (انطوان): رواقي، اجتماعي، درّاج قاس إزاء الشر، نظامي في اداءاته. إنّهُ بمثابةِ غريغاريوس بالنسبة لبوبيه: هو الجـدل الكورنيلـي(*): إذ هل ينبغي ذبحـه؟ انهـا التضحيـة النمـط، لانهـا تضحيـة ظالمـة وضرورية.

(*) : نسبة إلى الشاعر الفرنسي كورناي [أم] .

الدليل الأزرق لايعرف المنظر الطبيعي إلا إذا كان على شكل جذاب. وكل ما أصابه حادث يعدُ جذاباً. هنا نعثر على الترقية البورجوازية للجبل، تلك الأسطورة الالبية(التي يعود تاريخها الى القرن التاسع عشر) التي حق لأندريه جيد ربطها بالأخلاق السويسرية ـــ البروتسانتية، وعملت دائماً كخليط هجين بين المذهب الطبيعي NATURISME والمذهب الطُهري PURITANISME (الإحياء عن طريق الهواء البحت، الأفكار الأخلاقية أمام الذرى، الصعود بما هو مدنية، الخ). من بين المناظر التي يرفعها الدليل الأزرق الى مصاف الوجود الجمالي نادراً مانقع على السهل (إلا إذا جاء في معرض القول عنه إنه خصب) وبالمقابل لانجد أبدا ذكراً للنجود. فقط الجبل، والشعب والمعابر والسيول، منشأنها الوصول الى بانتيون(*) السفر طالما أنها تبدو قائمة على أساس أخلاقية الجهد والوحدة. و بهذا فإن سفر الدليل الأزرق يُفصح عن نفسه كتمهيد اقتصادي للعمل، وكبديل سهل للمسيرة الإصلاحية. وهذا يعني ملاحظة أنّ أسطورية الدليل الازرق تعود في تاريخها الى القرن الماضي، الى تلك المرحلة التاريخية التي كانت البورجوازية تعيش فيها نوعاً من الحبور الطازج لدى شرائها الجهد، والاحتفاظ بصورته وفضيلته دون أن تعاني أي ضيق من جراء ذلك . إذاً في نهاية المطاف، ومنطقياً، وبشكل غبي فإن قحولة المنظر وفقره للامتداد أو للإنسانية، وعموديته التي لا تتفق مع غبطة السفر، كل هذا هو الذي يعطي فكرة عن أهميته (المنظر). على هذا يمكن أن نقرأ في الدليل الأزرق: «يصبح الطريق مثيرا (رائعا) (أنفاق)». لايهم أننا

(*) : مجمع العظام (آلهة ، ملوك ، رؤساء ، .... الخ) [م] .

لم نعد نرى شيئاً لان النفق أصبح هنا العلامة الكاملة عن الجبل. إنه قيمة إئتمانية قوية لكي لا نهتم بتحصيلها بعد ذلك.

بمقدار ما يتم تملقّ الوحشية لدرجة إلغاء الانواع الأخرى للآفاق بمقدار ماتتلاشى إنسانية البلاد لمصلحة صروحها فقط . البشر. بالنسبة للدليل الأزرق، لاوجود لهم إلا باعتبارهم «أنماطاً». ففي اسبانيا، على سبيل المثال، يُعد الباسكي بحارا مغامرا، واللوفنتاني بستاني فرح، والكتالاني تاجر بارع، والكانتاباري جبلي عاطفي. وهنا نعثر على فيروس الماهية الكامن في أعماق أية أسطورية بورجوازية متعلقة بالإنسان (لهذا السبب نصادفها في أغلب الأحيان). وبهذا يُقلص العرقِ الاسباني الى بالية كلاسيكي عريض، الى نوع من كوميديا ديلاتي العاقلة جدا، التي يفيد تصنيفها، غير المتوقع لتعمية المنظر الحقيقي للشروط وللطبقاتِ وللمهن. ومن الناحية الاجتماعية، لايعترف الدليل الأزرق بوجود البشر إلاّ في القطارات، حيث يشغلون مواقع الدرجة الثالثة «المختلطة» . أما الباقون فليسوا سوى أناس تمهيديين، يشكلون ديكوراً رومانسياً ناعماً هدفه مواربة الأساسي من البلاد: أي مجموع صروحها. إذا وضعنا الشعاب الوحشية جانباً، وهي أماكن الدفق الأخلاقي فإنّ إسبانيا كما هي في الدليل الأزرق لاتعرف سوى فضاء وحيد، هو ذلك الذي ينسج، عبر بعض الفراغات التي لايمكن تسميتها، سلسلة متلاصقة من الكاتدرائيات والساكريستات ورافدات المذبح والصلبان وعلب القربان والأبراج (ذات الشكل الثماني) والمجموعات المنحوته المذبح (العائلة والعمل) والبّوابات الرومانية، وأجنحة الكنيسة والمصلوب بحجمه الطبيعي. هذه الصروح كما نرى كلها دينية، لأنه من وجهة نظر بورجوازيّة، من المستحيل تقريباً تصور تاريخ الفن إلا إذا كان مسيحيّاً وكاثوليكياً. الكنيسية هي أول مغذ للسياحة، ولا يسافر المرء إلاّ لزيارة الكنائس. في حالة اسبانيا، تعتبر هذه الامبريالية مضحكة، لأن الكاثوليكيّة غالبا ما تظهر فيها كقوة بربريّة، قامت، وبشكل أحمق، بإزالة النجاحات الإسلاميّة السابقة: جامع قرطبة الذي طالما سُدّت غابة أعمدته الرائعة بمجموعة من المذابح، أو أي موقع أخر شوهته عذراء

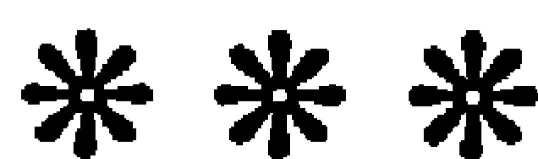
(*): الموهفات: الموهف هو المكان الذي توضع فيه زينة الكنيسة، حيث يقوم رجل الدين بتبديل ملابسه الدينية. [م]

ضخمة (فرانكيّة) بإشرافها عليه. وهذا الامر يُـلزم البورجـوازي الفرنسـي أن يـرى ولو مرة واحدة في حياته أن هناك وجهاً آخرَ تاريخياً للمسيحيّة.

بشكل عام، يدل الدليل الأزرق على تفاهة الوصف التحليلي، الذي يرفض التفسير والظواهرية في الوقـت نفسـه: فهـو لايجيـب في الحقيقـة عـن أي تسـاؤل يمكن لأي مسافر حديث أن يطرحه على نفسه وهو يجتاز منظـراً حقيقيـاً، منظـر يدوم. إنّ اختيار الصروح يلغي واقـع الارض كمـا يلغـي واقـع الإنسـان في الوقـت نفسه، إنه لايبين أي شيء له علاقة بالحاضر، أي بالتـاريخ، ومـن هنـا يصبـح الصرحُ غير قابل للتفسير وبالتالي فهو صرح غبي. وعلي هذا فـإنّ المنظـر في طريقـه الى التلاشي المستمر، ويصبح الدليـل الأزرق، مناقضـاً لملصقـه أي يتحـول الى اداة قمعية. إن قصر الجغرافيا علـى وصـف عـالم صرحـي وغـير مسكون فـإن الدليـل الأزرق يعبر بهذا عن أسطوريّة تجاوزها قسم مـن البورجوازيـة نفسـها: لاشـك أن السفر قد أصبحَ (أو عاد ليصبح) طريق مقاربـة إنسـانية ولم يعـد طريقـاً «ثقافيـاً»: هاهي الاخلاق (ربما كان الحال عليه في القرن الثامن عشـر) مّـرة أخـرى بشـكلها اليومي عادت اليوم لتكوّن الموضوع الأساسي للسفر. وهـاهي الجغرافيـا البشـريّة، وتنظيم المدن وعلم الاجتماع والاقتصاد ترسم أطر تسـاؤلات اليـوم الحقيقيـة، أكـثر التساؤلات جهلاً. أما الدليل الأزرق، فقد احتفظ بأسطوريّة سقطت في جزء منها، تلك الأسطورية التي كانت تفترض الفن (الديني) كقيمة أساسيّة في الثقافة، لكنها لا تعتبر «ثرواته» و «كنوزه» إلا كتخزيـن مريـح للبضـائع (بنـاء المتـاحف). هـذا السلوك كان يترجمُ مطلباً مُزدَوجاً: التصرف بذريعة ثقافية «هاربة» بقدر الإمكـان. ومع هذا، فالإبقاء على تلك الذريعـة في أحـابيل منظومـة قابلـة للعـد وللتملـك، لدرجة استطعنا معها حساب مـالايوصف، صـار بدهيـاً أن أسـطورة السـفر هـذه تصبح تماماً مغلوطة تاريخياً، حتى في كنف البورجوازية، وأعتقد أنهم لـو أوكلـوا أمر تحرير الدليل الأزرق الى محرّرات ومحرري مجلة الاكسبريس أو الى محـرري باري ماتش، لرأينا انبثاق بلدان أخرى، حتى لو كانت قابلـة للنقـاش، إذ بعـد اسبانيا أنكوتيل ولاروس تأتي اسبانيا سيغفريد ثـم اسـبانيا فوراسـتييه. انظـروا في دليل ميشليه عدد صـالات الحمـام والشـوك الفندقيـة الـتي تزاحـمُ عـدد «النـوادر الفنيّة»: الأساطير أيضاً لها جيولوجيتها الاختلافية.

بالنسبة لإسبانيا، صحيح أن الطابع المُعمِّي والمتخلف للوصف هو أفضـل مـا يناسب الفرانكية الكامنـة في الدليـل. وبعيـداً عـن المسـرودات التاريخيـة بمعناهـا

الحقيقي (وهي بالتـالي نـادرة وفقـيرة لأن التـاريخ ليـس بورجوازيـاً جيـداً) هنـاك قصص يظهر فيها الجمهوريون «متطرفين» دائما وينهبـون الكنـائس (لكـن لاشـيء حول غيرنيكا) ومع ذلك فإن «الوطنيين» الجيدين، يقضون وقتهـم في «التخليـص» بفضل المناورات الاستراتيجية البارعة» و «المقاومات البطوليّة». سأشـير الى ازدهـار أسطورة ـ ذريعة رائعة هـي اسـطورة ازدهـار البـلاد: طبعـاً المقصـود هـو الازدهـار «الاحصائي» و «الشامل» أو لكـي نكـون أكـثر دقـة الازدهـار «التجـاري». حتمـاً، الدليل لايقول لنا شيئاً عن توزع هذا الازدهار الجميل: لاشك أنه توزع تَدَرّجـي، لأنهم يريدون أن يوضّحوا لنا ان «الجهد الجاد والصبور الذي يبذلـه هـذا الشـعب يصل حتى منظومته السياسيّة للحصول على الانبعاث عن طريق التطبيـق الصـادق والصلب لمبادئ النظام و التدرج».



الصحافة اليوم خاضعة لنفوذ الفنيين (التكنوقراطيين)، وصحفنا الأسبوعيّة هي مقرٌّ حقيقي لهيئة قضاء الضمير والنصح، تماماً كما كان عليه الأمر أيام اليسوعيين . نحن إزاء أخلاق حديثة اي غير منعتقة إنما يكفلها العلم والتي نطالب من أجلها برأي المتخصص أكثر مما نطالب برأي الحكيم الشمولي. كل عضو من أعضاء الجسم البشري (إذ لابدّ من الإنطلاق من الملموس) له فنيّه الخاص به يكون حبراً أعظم وعالماً عظيماً في الوقت نفسه: طبيب كولفيت للفم، وطبيب «دكتور ، أجنبي» لنزف الأنف، ومهندسو صابون لوكس للجلد، وأب دومينيكاني للروح، والصحفيون المتخصصون في اليوميات النسائية ، للقلب.

القلب هو عضو انثوي . وبالتالي فإنّ معالجته تتطلب، في النظام الأخلاقي، كفاءة خاصة شبيهة بكفاءة الطبيب النسائي في النظام الفيزيولوجي.

إذاً فالمستشارة تشغل وظيفتها بفضل جملة معارفها في موضوع أمراض القلب الأخلاقية ، لكن لابدّ من موهبة شخصيّة، وهي كما نعرف العلامة المجيدة للطبيب الفرنسي (بالقياس إلى زملائه الأمريكيين، على سبيل المثال): إنه التحالف بين تجربة طويلة جداً تقتضي سناً مُعْتَبَراً وشباباً عاطفياً دائماً. يفضل هنا الحق (القانون) على العلم. المستشارة العاطفيّة تشبه بذلك نمطاً فرنسياً محترماً هو نمط الجلاد المحسِن الذي يتمتع بصراحة سليمة (يمكن ان تبلغ حد المعاملة العنيفة) وبمضاء في الرد ، وبحكمة منفتحة ولكن واثقة، وذو علم، حقيقي ومخفي قليلاً، علمٌ يُصَعِّدُ دائماً بالمفتاح السحري الذي يميّز القضايا الأخلاقيّة البورجوازيّة: إنه الحس السيم .

في ما يرغب البريد تقديمه لنا عن طالبات الاستشارة ، نرى أنهن دائماً محرومات من أي شرط: فكما هو الحال تحت مبضع الجراح الحيادي، فإن الأصل الاجتماعي للمريض يكون دائماً موضوعاً بين قوسين، كذلك الأمر تحت نظر المستشارة، حيث ترد المريدة (الباحثة عن الخدمة) إلى مجرد عضو قلبيّ، ولا تحدد إلاّ بكونها امرأة: إذ يُنظَرُ الى الشرط الاجتماعي على أنه واقع طفيلي غير ذي نفع من شأنه إعاقة علاج الجوهر الأنثوي المُجرّد. الرجال وحدهم، وهم جنس خارجي يشكل «موضوع» النصيحة ، بالمعنى اللوجستي للكلمة (ما نتحدث عنه) ، لهم الحق في أن يكونوا اجتماعيين (وهذا واجب لأنهم يكسبون). وبالتالي يمكن أن نحدد لهم سماءً: وهي عموماً سماء الصناعي الناجح.

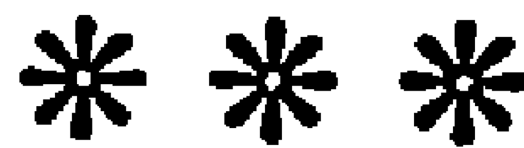
انسانية البريد العاطفي تُنتجُ تصنيفاً تشريعيّاً بالأساس وبعيداً عن أية نزعة رومانسيّة أو عن أي تقص حقيقي للمعيش، فإن هذه الإنسانية تتابع عن كثب نظاماً ثابتاً من الجواهر، ألا وهو نظام القانون المدني. العالم ــ المرأة يتوزع إلى ثلاث طبقات ذات مكانة مختلفة (متميّزة) : العذراء LAPUELLA ، الأرملة أو غير المتزوجة، أو العاهرة، وفي كل الأحوال المرأة التي تعيش وحيدة). ومقابل تلك الإنسانية، هناك الإنسانية الخارجيّة، تلك التي تقاوم أو تهدّد وتتكوّن أولاً من: الأهل: وهم الذين يملكون LAPATRIA POTESTA : بعد ذلك الزوج أو الذكر VIR الذي يملك الحق المقدس بإخضاع المرأة. وهذا كافٍ لنرى أنه على الرغم من جهازه الرومانسي، فإن عالم العاطفة ليس عالماً مُرتجَلا: إنه يُنتِج باي ثمن علاقات قانونية جامدة. حتى حينما تقول انسانية البريد أنا، بصوتها الأكثر تمزقاً أو الأكثر سذاجة، فإنها لاتوجد إلا كإضافة لعدد قليل من العناصر الثابتة، المسمّاة، وهي عناصر التشريع العائلي: البريد يفترض العائلة في اللحظة نفسها التي يضطلع فيها بمهمة تحريرية وهي طرح مشكلتها التي لانهاية لها.

في عالم الماهيات هذا ، تكمن ماهيّة المرأة في كونها هي نفسها مهدّدَة، أحياناً من الأهل، وأغلب الأحيان من الرجل: وفي الحالتين يكون الزواج الشرعي هو الخلاص؛ حل الأزمة. وسواء أكان الرجل عاهراً أم مغوياً (وفي هذا يكمن تهديد غامض) أم متمرداً، فإنّ الزواج بما هو عقد تملك اجتماعي، هو الترياق. لكن ثبوت الهدف يضطرنا، سواء في حال التأجيل أو الإخفاق (وهي اللحظة التي يتدخل فيها البريد) الى سلوك تعويضي غير واقعي: لقاحات البريد ضد عدوان الرجل وإهماله تهدف كلها الى تصعيد الهزيمة، إمّا بتمجيدها على شكل تضحية

(الصمت، عدم التفكير، أن تكون المرأة طيبة، أن تأمل) أو بالمطالبة بها لاحقاً على أنها مجرد حريّة (الاحتفاظ بالراي، العمل، الاستهزاء بالرجال، التكاتف بين النساء).

ومهما بلغت التناقضات الظاهرية فإنَّ أخلاق البريد لا تلتمس للمرأة أبداً سوى شرط التطفّل: الزواج فقط حينما يسمي المرأة قانونياً فإنه يعمل على تثبيتها.

وهنا نعثر على بُنية الخِدر (الحريم)، باعتباره حرية مُقْلَقَة تقع تحت النظرة الخارجية للرجل. والبريد العاطفي يؤسس المرأة بقوة وأكثر من أي وقت مضى، كنوع حيواني خاص، كمستعمرة من الطفيليّات ذات الحركات الداخليّة الخاصة لكن سعتها أو امتدادها الضعيف يعود دائماً نحو ثبات العنصر المستقبلي (الذكر LE VIR). وهذه النزعة الطفيليّة التي تعهدتها حركة الاستقلال النسائي بالتطبيل والتزمير سببّت بالطبع عجزاً تاماً عن اي انفتاح على العالم الواقعي: تحت غطاء الكفاءة التي قد يتم الإعلان عن حدودها بصدق. ترفض المستشارة (العاطفية) باستمرار التحزب للقضايا التي قد تبدو وكأنها تتجاوز الوظائف الخاصة بالقلب النسائي ، وتتوقف الصراحة أمام الناس على عتبة العنصرية أو الدين. ذلك لأنها، في الواقع، تشكل تلقيحاً ضد الخضوع يركزّ على المستشارة (العاطفية) مُجمل الجهد المبذول لتحرير الجنس البشري: فمن خلالها تجد النساء أنفسهن حرّات بالتفويض (بالوكالة). الحرية الظاهرة للنصائح تعفي الحرية الحقيقيّة للسلوكات: يبدو أننا تراخينا في موضوع الأخلاق للتمسك بأكثر وثوقية بالمعتقدات المكوّنة للمجتمع.



المطبخ الزخرفي

مجلة ELLE (التي تعتبر كنزاً أسطورياً) تقدم لنا كل اسبوع تقريباً صورة جميلة ملونة لطبق مُزيّن: أفراخ حجل مُحمّرة ومُبَقعة بالكرز، مُبَرَّدة دجاج ذات لون مائل لزهري، دَفيّة إربيان (سرطان) محاطة بالقواقع المحمّرة، شارلوت بالقشطة (كريما) مُزيّنة برسوم لفواكة محفوظة، جنويّة متعددة الألوان. الخ.

في هذا المطبخ نرى أنّ الفئة الأساسية فيه والمسيطرة عليه هي من نوع ما هو مُغَطّى بسماط أو بهلام: يبدو أننا نبذل جهداً خارقاً لتجميد السطوح، وتدويرها، ودفن الغذاء تحت راسب ناعم من المرق والكريمات، واللبس الذائب والمجَمَّدات. والسبب في ذلك يعود طبعاً إلى غاية المُغطيّات نفسها، وهي ذات طابع مرئي. ومطبخ مجلة ELLE ، هو مُجرد مطبخ للنظر له معنى متميّز. في قوام المجمد هذا هناك مطلب للتميّز. «إل» لا شك مجلة قيّمة، على الأقل، بصفة أسطورية، ويكمن دورها في تقديم حلم «الشياكة» نفسه لجمهور شعبيّ واسع (وقد أثبتت الاستطلاعات ذلك) . من هنا نشأة مطبخ التلبيس والذريعة الذي يجهد نفسه دائماً لتخفيف، أو حتى تمويه الطبيعة الأساسيّة للأغذية، كفظاظة اللحوم وقساوة القشريات. أما الطبق الفلاحي فغير مقبول إلاّ استثنائياً (كَسُلاقة POT-AU-FEU العائلات اللذيذة) باعتباره نزوة مدنيين توّاقين إلى تذوق طبق ريفي.

لكن الطعام المغطى بالكريمات وغيرها يهيء لواحدة من كبريات تطور المطبخ المتميّز ويقوم على أساسها: من خلال عملية الزخرفة. والمجَمّدات في مجلة ELLE تستخدم كأساس للتزينيات المبالغ فيها: فطر منحوت، كرز مرقم، نماذج من الليمون المشغول، قشوركما ، أقراص حلويات فضيّة، أرابيسك فواكه محفوظة ومجّمدة، وهكذا فإن الغطاء (ولذا سميته راسباً، لأن الغذاء نفسه ليس أكثر من

طبقة غير واضحة) يريد لنفسه أن يكون صفحةً يُقرأ فيها المطبخ المُزخرف (اللون المائل للزهري هو اللون المُفضل)(*).

وتعتمد الزخرفة على طريقتين متناقضتين . سنرى في الحال تحليلهما الجدلي: الهروب من الطبيعة باللجوء إلى نوع من الباروكية الهذيانيّة (تحميض القريدس بالليمون، تزهير الفروج، تقديم الليمون الهندي (بامبليموس) ساخناً) هذا من جهة، ومن جهة ثانية، إعادة تكوين تلك الطبيعة باللجوء إلى الحيل المضحكة (وضع الفطر المغموس بمزيج السكر والبيض، وأوراق البهشيّة على حطبة عيد الميلاد، إعادة وضع رؤوس القريدس حول بيشاميل(**) مُتَكَلِّفٍ يغطي أجسامها). وهذه هي الحركة نفسها التي نجدها في صناعة الترهات البورجوازية الصغيرة (صحون سجائر على شكل سرج فارس، ولاعات على شكل سجائر، برنيات على شكل جسم الأرنب البري).

هنا، كما هو الحال في كل فن بورجو ازي صغير، نجد الميل القوي إلى الحقائقيّة (***) وهو معارضٌ ـ أو موازنٌ ـ بإحدى الضرورات الثابتة للصحافة المنزلية: وهو ما يسمونه في مجلة الاكسبريس بنوع من الافتخار، امتلاك أفكار. وكذلك الأمر ، فإن المطبخ في مجلة ELLE هو مطبخ «أفكار».لكن على ، الخلق هنا ان يستند إلى واقع جنوني يعتمد فقط على الزينة، لأن التوجه «المتميّز» للصحيفة يمنعه من التطرّق إلى القضايا الحقيقيّة للتغذية (المشكلة الحقيقية ليست إيجاد طريقة غرز الكرز في فرخ الحجل (إنما في إيجاد هذا الفرخ ، أي في دفع ثمنه).

هذا المطبخ الزخرفي يقوم بالتأكيد على اقتصاد أسطوري تماماً. فنحن إزاء مطبخ الأحلام وصور ELLE تؤكد ذلك، حيث لا تمسك بالطبق إلاّ وهو محلّق، تماما كموضوع قريب المنال وبعيده في آنٍ معاً، ويمكن استهلاكه فقط بمجرد النظر

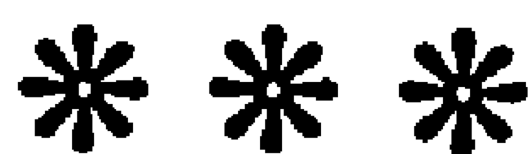
(*) : حلو ى بالكريما وبالفاكهة. وقبلها المبَردة : طعام يؤكل باردا، والدفيّة: دف خشبي يقدم فوقها الطعام المذكور... والجنويّة قالب حلوى بالسكر والبيض واللوز [م] .

(**) : صلصة بيضاء تُنْسَب إلى اسم صانعها [م] .

(***): الحقائقية : مذهب مدرسة أدبية موسيقية في ايطاليا ، في أواخر القرن التاسع عشر تدعو إلى تمثل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا [م] .

إليه، إنه مطبخ إعلاني، بالمعني التام للعبارة، مطبـخ سـحري تمامـاً لا سـيما إذا تذكرنا ان تلك المجلة تقرأ كثيرا في الأوساط ذات الدخل الضعيف. وهذا يفسّر مـا يلي:

لأن مجلة ELLE تخاطبُ جمهوراً شعبياً بـالفعل، فهـي تهتـم بعـدم تقديم مطبخ اقتصادي. أما مجلة الاكسبريس، فإنها على العكـس ولأن جمهورهـا يكـاد يكون بورجوازياً صِرفاً ويتمتع بقوة شرائية مُريحـة، فـإن مطبخهـا واقعـي وليـس سـحرياً. مجلـة ELLE تقـدم وجبـة أفـراخ الحجـل ــ الغريبـة، بينمـا تقـدم لنـا الاكسبريس وجبة من سلطة نيس. جمهور ELLE لا يحق لـه إلاّ الخرافـة، بينمـا تقترح الاكسبريس على جمهورها أطباقـاً حقيقيّـة، بحيـث يسـتطيع العمـل على إعدادها بثقة.



رحلة

باتوري

البحرية

نظراً لوجود رحلات بورجوازية إلى روسيا السوفييتية من الآن فصاعداً، فقد شرعت الصحف الفرنسيّة الكبرى بتكوين بعض أساطير تمثل الواقع السوفييتي. وبعد أن أبحر كل من السيّد سيناب وماسينو MACAIGNE من جريدة الفيجارو على متن الباتوري، جرّبا الحساب صحيفتهما ذريعة جديدة، وهي استحالة الحكم على بلدٍ كروسيا في بضعةِ أيام. أفٍ لهذه الاستنتاجات المتسرعة. هذا ما صرّحَ به ماسينيو الذي سخر كثيراً من رفاقه في الرحلة ، ومن سلوكهم التعميميّ.

من اللذيذ أن ترى صحيفة تتعهد السوفياتيّة ـ المضادة طيلة السنة حول خنازير بريّة ألف مّرة وجودها غير ممكن، من أن تتحدث عن إقامة حقيقية في الاتحاد السوفييتي مهما كانت قصيرة، أو تجتاز أزمة غنوصيّة وتتلفع بمقتضيات الموضوعيّة العلميّة، في اللحظة نفسها التي يمكن لمراسليها أخيراً من مقاربة ما كانوا يتحدثون عنه بإرادتهم من بعيد وبشكل حاسم. ذلك أن الصحفي يقوم، لخدمة القضية التي يعمل لأجلها، بتجزيء وظائفه كما يجزىء الاستاذ جاك ملابسه. إلى من ترغب بالحديث؟ إلى م. ماسينيو الصحفي المحترف الذي يُعْلِمُ وَيُخبِرُ أي إلى من يعرف، أم إلى الأستاذ ما سينيو السائح البريء الذي لا يريد استخلاص أي شيء مما يرى لا لشيء إلاّ لنزاهته. يشكل هذا السائح هنا ذريعة رائعة. بفضله يمكننا النظر دون أن نفهم، والسفر دون الإهتمام بالحقائق

السياسية. السائح ينتمي إلى بشرية ـ فرعيّة محرومة بطبيعتها من الحُكم، وتتجاوز حدودها بشكل مُضْحِك حينما تحاول أن تصدر أي حكم. والسيد ما سينيو يسخر من رفاق الرحلة، الذين يبدو أنهم جمعوا حول منظر ما في الطريق بعض الأرقام، والحقائق العامّة، والعناصر الأوليّة لعمق ممكن في معرفة بلدٍ مجهول: إنها جريمة قدح بالسياسة أي قدح بالظلاميَةً. وهذا أمر لا يُغتفر لصحيفة الفيجارو.

إذاً، فقد استبدلنا الموضوع العام للاتحاد السوفييتي. وهو موضوع نقد دائم، بموضوع ثانوي هو موضوع الطريق. وهي الحقيقة الوحيدة المتاحة أمام السائح. فأصبح الشارع فجأة أرضا حياديّة. حيث يمكنك أن تسجل دون أن تزعم بقدرتك على استخلاص النتائج. لكننا نعرف أي نوع من الملاحظات قمت بتسجيله. لأن هذا التحفظ النزيه لا يمنع السائح ماسينيو أبداً من الإشارة إلى بعض الحوادث المزعجة في الحياة اليومية. وهي حوادث خاصة بالتذكير ببربرية روسيا السوفياتية: فالقطارات الروسيّة تطلق عجيجاً لا علاقة له بصفارات قطاراتنا. وأرصفة المحطات مصنوعة من الخشب. والفنادق سيئة. وتمتلىء عربات القطار بكتابات صينيّة (موضوع الخطر الأصفر). أخيراً لا يمكنك أن تعثر على مقهى (بيسترو) في روسيا ، ولا يمكن أن تجد سوى عصير الأجاص. وهذه حقيقة تكشف عن حضارة متخلفة فِعلاً.

لكن، أسطورة الشارع تسمح بعرض الموضوع الأكبر. وهو موضوع التزييف السياسي البورجوازي: أي الطلاق بين الشعب والسلطة. إذا أُنْقِذَ الشعب الروسي فإنقاذه انعكاس للحريات الفرنسيّة. أن تشرع امرأة عجوز بالبكاء، وأن يقوم عامل ميناء (الفيجارو،مجلة اجتماعية) بتقديم الورد إلى الزائرين القادمين من باريس فهذا يعبر عن حنين سياسي أكثر مما يعبّر عن حس بالضيافة. البورجوازية الفرنسيّة المسافِرة ترمز إلى الحرية الفرنسيّة، إلى السعادة الفرنسيّة.

إذاً ، ما أن أضيء الشعب الروسي بشمس الحضارة الرأسماليّة ، حتى أمكن الاعتراف بأنه شعب عفوي وبشوش وكريم. ولم يبق إذاً أمامه إلاّ الفوائد التي يجنيها مِنْ كَشفهِ عن لطفهِ الزائد: وهذا اللطف دل دائماً على عجز السلطة السوفييتية، وامتداد للسعادة الغربيّة: إن الامتنان «الذي لا يوصف» والذي عبّرت به دَليلةُ مؤسسةِ إينتوريست الشابة للطبيب (دوباسيّ) الذي قدم لها جورباً من

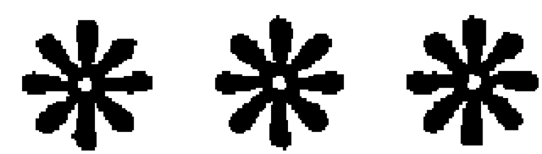
النيلون، يدل في الحقيقة على التخلف الاقتصادي الذي يعيشه النظام الشيوعي وعلى الازدهار المحسود الذي تعيشه الديمقراطيّة الغربية. وكالعادة (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في معرض حديثي عن الدليل الأزرق) فإننا نتصنّع معالجة البذخ المتميّز، والمنزلة الشعبيةَ ، بعبارات قابلة للمقارنة فيما بينهما. فنحن نعزو إلى فرنسا كلها ميزة «الشياكة» التي لا تضاهى في ميدان التبرّج الباريسي، كما لو أن الفرنسيات جميعهن يشترين ملابسهن من محلات ديور أو بالانسياغا، ونُبْرِزُ الصبايا السوفيتيات وهنّ مذهولات أمام الدُرْجَة (الموضة) الفرنسية كما لو كنا إزاء عشيرة بدائيّة مندهشة أمام الشوكة أو الحاكي (فنوغراف). بشكل عام يستفاد من الزائر إلى الاتحاد السوفييتي في تشكيل قائمة بورجوازية حول الحضارة الغربية: الثوب الباريسي، المقاهي، تجاوز عصير الأجاص، ولاسيّما المزية الفرنسيّة التي لا يُعلى عليها: باريس تعني خليط كبار الخياطين مع الفولي - بيرجير أي ذلك الكنز البعيد المنال ، الذي، على ما يبدو ، يشكل أحلام الروس عبر سائحي الباتوري.

ومقابل هذا ، تظل السلطة وفيّة لصورتها الهزلية (الكاريكاتيريّة) ، صورة النظام القمعي الذي يحافظ على كل شيء من خلال تجانس الآلات، فبعد أن طالب نادل عربة قطار النوم م. ماسينيو بملعقة الشاي، فقد استخلص هذا الأخير (بحركة غنوصيّة سياسية) فكرة وجود بيروقراطية ضخمة، بيروقراطية الأوراق، لا همّ لها إلاّ المحافظة الدقيقة على كشف (قائمة) الملاعق الصغيرة. وهذا يشكل غذاءً جديداً للزهوّ الوطني، المتباهي بفوضوية الفرنسيين. إن فوضى الأخلاق والسلوكات السطحيّة تشكل ذريعة رائعة للنظام: النزعة الفرديّة أسطورة بورجوازيّة تسمح بإعطاء الحرية الهجوميّة لنظام الطبقة وقمعيتها:

كان الباتوري يقدم للروس المنذهلين مشهد حرية عريقة، وهي حرية الثرثرة خلال زيارة المتاحف، والتصرف «المُضحك» في محطات الميترو.

لا شكَ أن «النزعة الفردية» هي مجرد نتاج ثمين للتصدير. في فرنسا، هذا الأمر، وقد طُبّقَ على موضوعٍ له أهميّة مختلفة، يحمل، على الأقل في صحيفة لوفيجارو، اسماً مختلفاً. فحينما رفض اربعمائة مكلف للخدمة في سلاح الطيران، وكان ذلك يوم أحد، الذهاب إلى افريقيا الشمالية، لم تعد لوفيجارو تتحدث عن فوضى لطيفة وعن نزعة فرديّة محسودة، بل تحدثت عن حمقى مستعمرين، ولم تعد الفوضى ، فجأة، نتيجة فضيلة غاليّة GAULOISE مجيدة إنما هي نتاج

سطحي لبعض القادة. لم تعد هذه الفوضى محترمة بل مُحزنة، وتحولت فوضى الفرنسيين العظيمة، التي كانوا يمتدحونها قبل قليل بغمـزات تهريجيّة باطلة، تحولت على طريق الجزائر، إلى خيانة مُخزية. صحيفة لوفيجارو تعرف جيّداً بورجوازيتها: حرية الواجهات، الحرية التزيينية، لكن النظام ، بالنسبة لها ذو طابع تشريعي (دستوري).



لا يزال هناك رجال ينظرون إلى الاضراب على أنــه فضيحـة، أي أنــه ليس خطـأ أو فوضـى أو جُنحـة فحسـب بـل جريمـة أخلاقيّـة وفعـلٌ لا يُغتَفـر لأنــه، بنظرهم، يعكر صفو الطبيعة. بعض قرّاء الفيجارو قالوا عن إضرابٍ حدث مؤخـراً أنه غـير مقبـول، وفضيحـة، ومثـير. هـذه اللغـة، في الحقيقـة، تعـود إلى عصـر التجديد وتعبر عن عقليته العميقة: فهذا العصـر هـو عصـر البورجوازيـة المستلمة زمام السلطة منذ فترة، البورجوازيـة الـتي تقيـم نوعـاً مـن التـوازن بـين الأخـلاق والطبيعـة، وهـي تمنـح لاحداهمـا ضمانـة الأخـرى: بسـبب خوفنـا مـن طَبْعَنَـةِ الأخلاق، فإننا نؤَخلِقُ الطبيعة، ونتصنع خلط النظـام السياسـي بالنظـام الطبيعـي ونسـتنتج قولنـا عـن كـل مـا يعـارض القوانـين البنيويـة للمجتمـع، المطلـوب منـا حمايته، بأنه لا أخلاقي. يبدو الإضراب بنظر حكام شارل العاشر العسكريين كمـا بنظر قرّاء الفيجارو اليوم، أولاً كتحدٍ لتعليمات العقـل المؤَخلَـق: الإضـراب يعـني «الاستهزاء بالناس» وهذا يعني مخالفة الشرعيّة المدنية أكثر من مخالفته للشـرعيّة «الطبيعيّة»، إنه انتهاك للانسـان الفلسـفي الـذي تقوم عليـه البورجوازيـة، وهـو أساس خليط من الأخلاق والمنطق يسمونه الحس السليم. لأن الفضيحة تنشـأ عـن مخالفة المنطق[1] إنَّ الإضراب شائن لأنه يزعج تماماً من لا علاقة لهم به. إنه العقل الـذي يتـألم ويتمـرد. ويمكننـا القـول أن السـببيّة المباشـرة، والميكانيكيّـة والقابلـة للحساب والتي بدت لنا كأساس للمنطق البورجوازي الصغير من خـلال خطابـات بوجاد، هذه السببيّة هي التي أصابها الاضطراب: الأثر يتوزع بشكل غـير مفهـوم بعيداً عن السبب، ويفلتُ منه، وهذا هو ما لا يمكن السكوت عليه، لأنه هو الذي يشكل الصدمة، وعلـى عكـس مـا يمكننـا اعتقـاده في خـلال احـلام البورجوازيـة الصغيرة، فإن هذه الطبقة تتمتع بفكرة طاغوتيّة شديدة الحساسية. حول السـببيّة. فأساس الأخلاق ليس سحرياً على الإطلاق، بل عقلي، لكنها عقليّة أفقيّـة ضيّقـة

تقوم على الترابط العددي بين الأسباب والنتائج. ما تفتقر إليه هذه العقلية ، هو حتماً فكرة الوظائف المعقدة، وتخيل النشر البعيد للقدريّات، ولترابط الأحداث، التي وضعتها التقاليد الماديّة تحت اسم الشمولية.

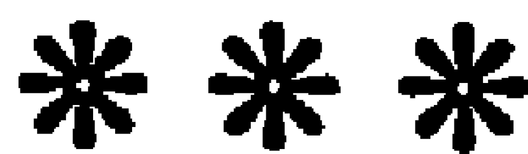
إن حصر النتائج يتطلب تقسيماً للوظائف حيث يمكننا بسهولة تصور أن «البشر» متضامنون: إذاً فنحن لا نضع الإنسان مقابل الإنسان بل نضع المُضْرب في مقابل المُرْتَفِق. المُرْتَفِق (ويُسمى أيضاً رجل الشارع، ومجموع رجال الشارع يسمونهم ببراءة: الأهالي: وقد رأينا هذا كله في مفردات ماسينيو). المرتفِق شخصيّة خيالية وقد نسميها جبّرية يمكنها إيقاف التوزع العدي للمعلومات والإمساك بقوة بسببيّة مُصَغرة يمكننا في نهاية المطاف أن نحاجّ حولها بهدوء وعفة. وحينما يقوم العقل البورجوازي باقتطاع مكانة خاصة للعامل ضمن ظرفة العام، إنما يقطع بذلك الدارة الاجتماعيّة ويطالب لحسابه بعزلةٍ من واجب الإضراب أن يكذبها: إنه [العقل البورجوازي] يحتجّ على ما هو موجّه إليه مقصوداً. المُرْتفِق ، ورجل الشارع، والمكلف [دافع الضرائب] هم تماماً شخصيات أي أنهم ممثلون مرشحون ، تبعاً للحاجة، للقيام بأدوار ظاهرية. وتنطوي مهمتهم على المحافظة على التقسيم الأساسي للخلايا الاجتماعيّة. وهو تقسيم نعرف بأنه كان يشكل المبدأ الأيديولوجي الأول من مبادىء الثورة البورجوازيّة.

الحقيقة أننا نعثر هنا على احدى السمات المكوّنة للعقلية الرجعيّة التي تقوم على توزيع الجماعة إلى أفراد، والفرد إلى ذوات. إن كل ما يفعله المسرح البورجوازي بالإنسان السيكولوجي HOMME PSUCHOLOGIQUE من خلال إثارة الصراع بين الشيخ والشاب، وبين الزوج المخدوع والعاشق وبين الكاهن وصاحب الملذات، كل هذا يفعله أيضاً قرّاء صحيفة لوفيجارو بالكائن الاجتماعي: مقابلة المُضْرِب عن العمل بالمرتفِق تعني تكوين عالم مسرحي، وتوليد ممثل خاص من الإنسان الشامل، ووضع هؤلاء الممثلين العشوائيين في كذبة رمزيّة تتصنع الاعتقاد بأن الجزء ليس سوى اختزال تام للكل.

وهذا نوع من التقنية العامة للتزييف الذي ينطوي بقدر المستطاع على شَكْلَنَةِ الفوضى الاجتماعية. فالبورجوازية، مثلاً لا تهتمّ، كما تقول، بمن هو المخطىء أو المصيب في الإضراب بعد أن قسمت النتائج فيما بينهم لتعزل النتيجة التي تعنيها، فإنها تزعمُ عدم اكتراثها بالسبب: وَيَرِدُ الإضراب إلى عارض مُنعزل أو ظاهرة يُهْمَلُ تفسيرها ليسهل إبراز الفضيحة. وكذلك حال من يعمل في الخدمات

العامة والموظف فإنهم يُنتزعون من عداد الجماهير الكادحة، كما لـو كـان القـانون المأجور لهؤلاء العمال، إلى حد ما مثبتاً ومن ثم مُصَعّداً على سطح وظـائفهم. هـذا الترقيق المهتمّ بالشرط الاجتماعي يسمح بإخفاء الواقع دون التنازل عن الوهم المـرح بسببيّة مباشرة، قد تبدأ فقط هناك حيث مـن المربح للبورجوازيـة أن تطـرد هـذه السببيّة: مثلما أن المواطن يجد نفسه فجأة مختزلاً إلى مجرد مفهوم المُرْتفِق، كذلك يجد الفرنسيون الشباب الجاهزون للتعبئـة أنفسـهم يسـتيقظون ذات صبـاح وهـم متبخرون ومُصعّدون في ماهية عسكرية صرفة نتصنع الأخذ بها للإنطلاق الطبيعـي للمنطـق الشـامل: وهكـذا يصبح القـانون العسـكري، الأصـل اللامشـروط لسـببيّة جديدة، بعدها يصبح، من الآن فصاعداً ، من الصعب الصعـود: الاحتجـاج علـى هذا القانون إذاً لا يمكن أن يكون ، في أي حال من الأحوال، نتيجة لسببيّة عامّة وسابقة (الوعي السياسي للمواطن) بل نتيجة الأحداث اللاحقة بـانطلاق السلسـلة السببيّة الجديدة، من وجهة نظر بورجوازية، ومنع الجندي من الذهاب، لا يمكن أن يكون إلاّ بسبب المحرضّين أو جرعات الشرب، كما لو لم تكن هنـاك أسـباب موجبة أخرى وراء هذا الفعل: وهو اعتقاد يتنافس فيه الغباء مع الإيمان الضعيـف لأنه من الواضح أن الاحتجاج على قانون ما لا يمكن أن يجد أساسه وغذاءه إلا في الوعي الذي يتخذ مسافة معينة إزاء هذا القانون.

الأمر هنا يتعلق بهجوم جديد للنظرية الجوهرية. إذاً فمن المنطقـي في مقـابل كذبـة الماهيـة والجـزء أن يؤسـس الإضـرابُ مصـيرَ جميـع النـاس وحقيقتهـم.إنـه [الاضراب] يعني أن الإنســان شمـولي وأن كـل وظائفـه مُتكافِلـة وأن أدوار المُرْتفِـق ودافع الضرائب أو العسكري تشكل حواجز واهية تقف في وجه عدوى الأحـداث، وأنهـا في المجتمـع تتـأثر بـالجميع. إن في احتجـاج البورجوازيـة علـى أن هـذا الإضراب يزعج المجتمع، فإنها بذلك تعبّر عن تلاحـم الوظـائف الاجتماعيّـة وأن التظاهر يشكل إحدى غايات الإضراب: التناقض يكمن في أن البورجوازي الصغـير يستدعي الطبيعي من عزلتهِ في اللحظة التي يحنيه فيها الإضراب تحـت حتميّـة الارتباط.



نحوٌ أفريقيٌ

لا شكَ أنّ المفردات الرسميّة للشؤون الأفريقيّة هي مفردات بدهيّة صرفة. وهذا يعني أنها تفتقر إلى أية قيمة اتّصالية، إنما تتمتع بقيمة تهديدية. إذاً فهي تشكّل كتلية، أي لغة مُكلفة بإجراء تلاق بين المعايير والوقائع وتقديم ضمانة نبيلة لواقع وقح. وبشكل عام، فهيَ لغة تُشتغلُ بشكل أساسي كالمدّونة CODE، بمعنى أن للكلمات فيها علاقة عدميّة أو مغايرة لمضمونها. إنها كتابة بوسعنا تسميتها تجميليّة COSMETIQUE لأنها تهدف إلى تغطية الوقائع بضجة اللغة، أو إذا شئتم، بعلامة لغوية كافية. أود اختصار الإشارة هنا إلى الشكل الذي يمكن للمعجم وللنحو أن يكونا ملتزمين سياسياً.

شريط [فلم]: (الخارج على القانون، لمتمردين أو لمحكوم عليهم من خلال القانون العام) ـ هذا هو مثال صريح على اللغة البديهيّة. إن الحط من شأن المفردات يستخدم هنا وبدقة لرفض حالة الحرب، وهو أمر يسمح بإلغاء مفهوم المخاطب «لا أحديتناقش مع الخارجين على القانون» وهكذا فإن أخلَقَة اللغة تسمح بإحالة قضية السلام إلى تغيّر عشوائي في المفردات. حينما يكون «الشريط» (الفِلم) فرنسياً فإننا نقوم بتصعيده تحت اسم «جماعة» بشرية تمَزّق (الانقسام) (قاس، مؤلم) ـ هذه العبارة تسمح باعتماد فكرة لا مسؤولية التاريخ. فحالة الحرب هنا اختفت تحت غطاء المأساة النبيل، كما لو كان الصراع بالأساس هو الشر، وليس شراً (يمكن اصلاحه). الاستعمار

يتبخّر وينغمرُ في هالة شكوى عاجزة تعترف بالشقاء لتتمكن من الاستقرار بشكل أفضل.

تشدّق : PHRASEOLOGIE «صمّمت حكومة الجمهورية على بذل كل الجهود المنوطةِ بها لوضع حدٍ للتمزقات القاسية التي يعاني منها المغرب». (رسالةَ من م . كوتي إلى بن عرَفة).

«.... ان الشعب المغربي منقسم، بشكل مؤلم ضد نفسه». (تصريح لبن عرفة)

عـــار: ـ نعرف في الاتنولوجيا، على الأقل تبعاً لفرضية كلود ليفي شتروس الغنيّة جداً ، أن الـ MANA هي نوع من الرمز الجبري (مثل كلمة MACHIN، TRUC عندنا في فرنسا[*]) المكلف بتمثيل «قيمة دلالية غير محدّدة ،» وهي خالية من المعنى في حد ذاتها، وبالتالي فهي قادرة على تلقي أيّ معنى، تكمن وظيفته في استكمال الأنزياح (المسافة) بين الدالّ والمدلول» . «الشرق» هو تماماً الـ MANA خاصتنا، وهو شيء يشبه مكاناً خالياً نضع فيه مجموعة كاملة من المعاني الخفيّة ونقدسه كما لو كان تابو (محرماً). إذاً فالشرف هو المعادِل النبيل، أي السحري، لكلمة TRUC أو MACHIN.

تشدّق : إذا حسبنا الاعتقاد يسود بأن هؤلاء الناس يمثلون المسلمين في فرنسا، فإننا بهذا نجلب العار على السكان المسلمين، مثلما نجلب العار على فرنسا نفسها. (بيان صادر عن وزارة الداخلية).

قــدر: في اللحظة التي تبدأ فيها الشعوب المستعمرة بتكذيب قدرية شرطها، باعتبار أن التاريخ يُظهر لنا مّرة أخرى حُرّيته. فإن المفردات البورجوازيّة تلجأ إلى الاستخدام الواسع لكلمة قدر. والقدر كالشرف هو عبارة عن MANA حيث تقوم ـ على استحياء، بجمع أنحَس حتميّات الاستعمار. القدر بالنسبة للبورجوازية هو الـ TRUC أوَ IEMACHIN بالنسبة للتاريخ.

(*) : بالعربية يقابلها بالعامية ـ «ها الشغلة» ، «الماخوذ» ، «هذا البطيخ .... » [م] .

طبعاً، القدر لا يوجد إلاّ بشكل مترابط LIEE . ليس الغزو العسكري من أخضع الجزائر لسلطة فرنسا ، بل هو الربط الذي قامت به العناية الإلهيّة بين قدرين أو مَصيرين. لقد أعلن عن أن الرابطة هي رابطة لا يمكن حلها، في الوقت الذي تنحلّ فيه وسط ضجة لا يمكنُ إخفاؤها.

تشدّق: «من ناحيتنا، نريد أن نقدم للشعوب المرتبط مصيرها بمصيرنا، استقلالاً حقيقياً من خلال المشاركة الطوعيّة». (من خطاب بيناي(**) في الأمم المتحدة) .

اللــه: صيغة مُصعّدة (متسامية) للحكومة الفرنسيّة.

تشدق: «.... حينما أراد لنا العلي ـ القدير أن نقوم بمهمتنا العليا...» (تصريح لبن عرفة).

«... بالتفاني وبعزة النفس التي طالما ضربتم بها المثل، فإن جلالتكم تنوي الانصياع لإرادة العلي ـ القدير». (رسالة من كوتي إلى بن عرفة الذي أقالته الحكومة).

حرب: يكمن الهدف في إنكار الشيء. ولهذا لدينا وسيلتان: إما أن نقلل ما أمكن من تسمية هذا الشيء (وهي الطريقة الأكثر شيوعاً) أو إعطائه معنى نقيضه (طريقة أكثر التواءً وهي تقريباً أساس كل تزييفات اللغة البورجوازية) . عندها تستخدم كلمة حرب بمعنى السلام، وإحلال السلام بمعنى الحرب.

تشدّق: «الحرب لا تمنع القيام بإجراءات السلام». (الجنرال مونسابير) . من هذا ينبغي أن نفهم أن السلام (الرسمي) لا يمنع، لحسن الحظ الحرب (الحقيقيّة).

مهمة : ـ وهي الكلمة الثالثة الـ MANA ، وفيها يمكننا وضع أيّ شيء نريده: المدارس، والكهرباء والكوكاكولا، وعمليات الشرطة،

(**) : انطوان بيناي : رئيس وزراء فرنسا عام 1952 ، ووزير المالية فيها (1958ـ1960) [م] .

والتمشيط والإعدامات، ومعسكرات الاعتقال، والحريّة والحضارة و«الحضور» الفرنسي.

تشدّق: «تعرفون مع هذا أنّ لفرنسا مهمة في أفريقيا، وهي مهمة لا أحد غيرها يستطيع القيام بها»)من خطاب للسيّد بيناي في الأمم المتحدة).

سياسة : ترى السياسة أنّ لها مجالاً محدداً تعمل فيه. فمن ناحية هناك فرنسا، وهناك السياسة من ناحية أخرى، حينما تتعلق شؤون أفريقيا الشمالية بفرنسا، فهي أي تلك الشؤون لا تقع ضمن ميدان السياسة. وحينما تصبح الأمور خطيرة فإننا نتصنع الهروب من السياسة باتجاه الأمّة. اليمينيون يعتبرون أن السياسة هي اليسار، أما هم، فيمثلون فرنسا.

تشدّق : «إنّ دفاعنا عن الجماعة (الأمة) الفرنسية وعن فضائل فرنسا لا يعني أننا نمارس السياسة» (الجنرال تريكون ـ دينوا).

بمعنى مغاير، وملتصق بكملة وعي (سياسة الوعي) تصبح كلمة سياسة تلميحيّة. إذ تعني عندئذ : الاتجاه العملي للواقع الروحي، الميل إلى التلميح، الذي يسمح للمسيحي بالانطلاق نحو «احلال السلام» في افريقيا.

تشدّق: «.... ان الرفض المسبق للخدمة في جيش يتجه إلى افريقيا، حتى يكون واثقاً من أنه لن يجد نفسه في وضعٍ مشابه : (معارضة أمر لا إنساني). حتى هذه التولستويّة المجردة لا تختلط أبداً بسياسة الضمير، لأنها ليست من السياسة بشيء» (الافتتاحية الدومينيكانيّة لصحيفة الحياة الفكرية)

السكان (الأهالي): وهي من الكلمات المفضلة في المفردات البورجوازية. وتستخدم كترياق متدرج ACLASSES، وفظ جداً و «يخلو من الواقعية». كلمة أهالي مهمتها إزالة الصفة السياسيّة عن تعددية الجماعات والأقليّات وذلك بإبعادها الأفراد ووصفهم في مجموعة حياديّة، سلبيّة لا يحق لها الدخول في الملكوت البورجوازي إلاّ إذا تمتعت

بوجودٍ لاواعٍ سياسياً (انظر : المرتَفِقون، وأهل الشارع). عموماً ما يُكرِّم الزمنُ من خلال جمعه : الأهالي المسلمون LES POPULATIONS MUSULMANES ، وهو أمر لا ينقصه الإيحاء إلى فرق في النضوج بين الوحدة الدينيّة وبين تعددية المُستَعْمَرين، بما أنّ فرنسا تجمع تحت ظلّها ما هو بطبيعته مختلف ومتعدد.

حينما نضطر لإصدار حكم تقليلي (الحرب تضطرنا أحياناً إلى مثل هذه العبوديّات) فإننا بذلك نجزيء السكان بطيبة خاطر إلى عناصر. والعناصر عموماً عنصريّة ويمكن التلاعب بها: (لأنّ التعصب أو اللاوعي من شأنهما الدفع إلى إرادة الخروج من قانون المستعمر. أليس كذلك؟).

تشدّق: «ان بعض العناصر من الأهالي استطاعت الالتحاق بالمتمردين في بعض الظروف...» (بيان وزارة الداخلية).

اجتماعي: ـ طالما ارتبطت كلمة اجتماعي بكلمة اقتصادي. هذا الثنائي يعمل بشكل متجانس كذريعة. بمعنى أنه يعلن عن عمليات قمعيّة أو يبررها كل مرة لدرجة يمكننا القول معها إنه يعنيها (يدل عليها) الإجتماعي هو أساسا المدارس المهمة التحضيريّة التي تقع على عاتق فرنسا. تربية شعوب ما وراء البحار وتوجيههم تدريجيا نحو النضوج). أما الاقتصادي فهو المصالح الحتميّة والمشتركة دائما والتي تربط أفريقيا بالمركز بشكل لا يمكن فكه. هذه التعابير التقدميّة. ما أن تم تفريغها على النحو الملائم من شأنها أن تعملَ. بلا خوف. كنصوص سحريّة.

تشدّق: «مجال اجتماعي واقتصادي ، ترتيبات اجتماعية واقتصادية».

إن هيمنة الأسماء على كل المفردات التي عرضنا لبعض عيّنات منها. سببها حتماً ذلك الاستهلاك الضخم للمفاهيم اللازمة لتغطية الواقع. إنّ تفاهة هذه اللغة على الرغم من عموميتها ووجودها عند آخر نقطة من مراحل التحلل. فإنها لا تنقدُ الأفعال VERBES والأسماء SUBSTANTIFS بالطريقة نفسها: إنها تدّمرُ الفعل وتنفخ الاسم. والتضخم الأخلاقي هنا لا يتركز على أشياء ولا على تصرفات ACTES ، إنما يتركز دائماً على أفكار و«مفاهيم» يخضع جماعها لضرورة مدونة

مُستهلكة أكثر مما يخضع إلى الاستخدام الاتصالي. إن ترميز اللغة الرسمية وتحويلها إلى أسماء يسيران هنا بموازاة بعضهما بعضاً، لأن الأسطورة اسميّة من حيث الجوهر طالما أن التسمية تشكل أولى طرائق التجاوز.

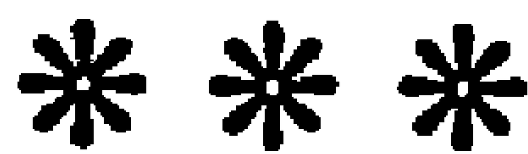
أما الفعل VERBE فيتعرض إلى تعمية غريبة: فإذا كان رئيسيّاً نراه وقد رُدّ إلى مجرد رابطة هدفها مجرد فرض وجود الأسطورة أو نوعيتها. (يقول بيناي في الأمم المتحدة: سيكون هناك انفراج مؤقت...قد لا يكون مقبولاً... ما هو الاستقلال الاسمي المحتمل؟ ...الخ) لا يصل الفعل إلى مكانة دلالية إلاّ على صعيد المستقبل (المضارع) ، الممكن، أوالمقصود، في زمن بعيد يخشى فيه على الأسطورة أن تعمل على تكذيب نفسها، (ستشكل حكومة مَغربيّة... وستكلف بالتفاوض حول الإصلاحات . وقد شرعت فرنسا ببذل جهودها لإقامة مشاركة حرّة ... الخ).

يتطلب الاسم بشكل عام في عَرضهِ ما سماه اثنان من أروع النحويين وهما داموريت وبيشون اللذان لم تخل مصطلحاتهما لا من الدعابة ولا من الصرامة، واسمياه بالطبق الشهير، وهذا يعني أنّ جوهر الإسم يُعرض دائماً علينا كما لو كانَ معروفاً. ها نحن نجد أنفسنا في لب تشكل الأسطورة: ذلك لأن مهمة فرنسا تمزيق الشعب المغربي ومصير الجزائر قد قُدّما لنا من الناحية النحوية كبدهيتين (وهي ميزة تتمتع بها عموماً بسبب استخدام ألـ التعريف) لدرجة أننا لا نستطيع الاحتجاج عليهما من الناحية الخطابية (مهمة فرنسا: لماذا تلحوّن وأنتم العارفون ......) . الشهرة هي الشكل الأول للتطبيع.

أشرت فيما سبق إلى تفخيم بعض الجموع. (LES POPULATIONS = الأهالي). وهنا فكلمة أهالي [مجموعة بالفرنسية] تخلقَ لديك شعوراً بالغبطة وبالتعدد المقهور سلمياً. لكن حينما نتحدث عن نزعات قومية [وطنية] أوليّة فإن الجمع يهدف هنا إلى التقليل من شأن النزعة القومية [الوطنية] المعادية وذلك من خلال إرجاعها إلى وحدات ذات حجم ضعيف. وهذا ما كانَ قد توقعه كلٌ من خبيرينا النحويين بما قبل الحالة النهائية للشؤون الافريقية، حينما ميّزا الجمع الكلي عن الجمع العددي : في العبارة الأولى، الجمع يداعب فكرة الجماهير (المجموع) أما في الثانية فيلمح إلى فكرة التقسيم، وبهذا يمكن للنحو أن يحوّل الأسطورة، وهو يوفدُ جموعَهُ لأداء مهام أخلاقية مختلفة.

الصفة (أو الظرف) غالباً ما تضطلع بدور مُبهم، إذ تبدو وكأنهـا ناشـئة عـن قلق ما. ومن الشعور بأن الاسماء المستَخدَمة، علـى الرغـم مـن طابعهـا المعـروف، تشكو من ضعفٍ لا يمكن اخفاؤه ، ومن هنا ضرورة تنشيطها: فالاستقلال يصبح حقيقيا، والآمال واقعيّة والأقدار مترابطة بشكل لافكاك منه.... الصفة هنا تسعى إلى تخليص الاسـم مـن خيباتـه السابقة، وتقديمـه بحالـة جديـدة بريئـة وقابلـة للتصديق، والصفة مثلها مثل الأفعال المكتملة تمنح الخطاب قيمـة مستقبليّة. أمـا الماضي والحاضر فهما من شأن الأسماء التي تشكل مفهومات تقوم الفكرة فيها مقام البرهان (مهمة، استقلال، صداقة، تعاون، الخ. أمـا الفعـل (التصـرّف) ACTE والمحمول عليهما ان يختفيا، حتى لا يتـم دحضهمـا، خلـف شـكل مـن أشـكال اللاواقعي كالغاية، أو الوعد أو المناشَدة.

لسوء الحـظ، صفات التنشيط هذه تُستهلك تقريباً بالسرعة التي نستخدمها لدرجة أن الإحياء النقي للصفة هو الذي يدل حتماً على تضخمها. يكفي أن نقرأ: حقيقي، واقعي، لا يمكن فكّهُ، أو إجماعي . لكي نشتم فيها ما تعانيـه البلاغـة من فراغ، ذلك أن هذه الصفات، في حقيقتها، والتي يمكن تسميتها بالماهيّة لأنهـا (الصفات) تُبرزُ شكلاً صيغيّاًللإسم الذي ترافقه (الصفات). هذه الصفات هـي غـير قادرة على التغيير: فالاستقلال لا يمكن أن يكون إلا مستقلاً. والصداقـة لا يمكـن أن تكون سوى صادقة والتعاون لا يكون إلا بشكل إجماعي. هذه الصفات السيئة، وبسبب عجز مجهودها، تأتي لتوضـح هنـا الصحـة المتدهـورة لِلُغـة. لقـد راكمـت البلاغة الرسمية غطاءات الواقع كثيرا فوق بعضها، وهناك لحظات تقوم الكلمـات بمقاومتها، وتضطرها تحت ستار الأسطورة للكشـف عـن الكـذب أو عـن الصـدق. فالاستقلال يكون أو لا يكون وكل المشاريع النعتيّة التي تحاول إضفاء صفة الكـائن الحي على العدم هي علامة على عقدة الشعور بالذنب.



النقد البريء(*)

في واحدٍ من أعداد صحيفة الاكسبريس اليومية قرأنا : إعلان مبادىء نقدياً (غير موقع من أحد) كان بمثابة قطعة بلاغيّة متوازنة رائعة، وفكرة الإعلان هذا تقوم على أنِ النقد يجبِ ألا يكون «لعبة صالونات ولا خدمة بلدية» أي يجب ألا يكون رجعيًا ولا شيوعياً. لا مجانياً ولا سياسياً.

نحن هنا إزاء آلية للرفض المزدوج الناجم في جزء كبير منه عن ذلك الهيجان العددي الذي سبق وصادفناه أكثر من مرّة والذي أظن أنني عرّفته بشكل عام على أنه سمة من سمات البورجوازية الصغيرة. اننا نحسب المناهج بميزان ونحمّل بها كفتيه بإرادتنا، بشكل يسمح للذات بالظهور كحكَم غير وزون يتمتع بروحانية مثاليّة. وبالتالي عَادل كذراعِ الميزان الذي يحكم بشأنً الوزنة.

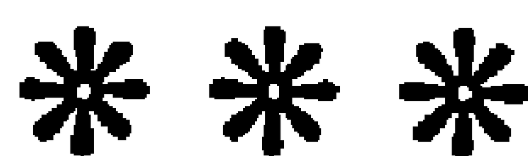
إن الطروحات الضرورية لتلك العملية الحسابيّة تتكوّن عن طريق أخلاقيّة العبارات المستخدمة، وتبعاً لطريقة إرهابية قديمة (ليس كل من لا يحب الإرهاب بإمكانه الفكاكَ منه) يتم الحكم في الوقت الذي نسمّي فيه، والكلمة المثقلة بعقدة ذنب مسبقة تأتي لتضغط بشكل طبيعي على إحدى كفتيّ الميزان. فمثلاً تراهم يضعون الثقافة في مقابل الايديولوجيات. الثقافة ثروة نبيلة تقع خارج إطار التحزّبات الاجتماعية: الثقافة لا تثقِلُ أبداً. أما الإيديولوجيات فهي اختراعات متحزّبة: إذاً فهي متأرجحة. ويتم انصافها تحت الرقابة القاسية للثقافة (دون ان نتصور أن الثقافة هي في نهاية المطاف إيديولوجية) . كل شيء

(*) : نقد الـ لا .. لا .. أي : النقد الذي لا يكون هذا ... ولا ذاك ... ولا أي شيء آخر وبالتالي فهذا يعني (النقد البريء كما هو وارد في سياق النص) [م] .

يجري كما لو كان هناك من ناحية كلمات ثقيلة. فاسدة (إيديولوجيا. عقيدة. مناضل) مهمتها تغذية لعبة الميزان المشينة. ومن ناحية أخرى هناك كلمات خفيفة. صافية. لا ماديّة نبيلة بحكم الحق الإلهي. ورفيقة لدرجة أنها تغلتُ من قانون الأعداد الوضيع (مغامرة. هيام. عظمة. فضيلة . شرف) وهي كلمات تقع فوق التقدير السيء للأكاذيب . مهمة الثانية تكمن في وعظ الأولى: فمن ناحية هناك كلمات مذنبة (مجرمة) ومن ناحية أخرى هناك كلمات مُنصِفة. طبعاً أخلاقية الطرف الثالث الجميلة هذه لا بد وأن تفضي إلى تفريعة جديدة تبسيطيّة كتلك التي كنا نرغب في إدانتها باسم التعقد نفسه. صحيح أن عالمنا قد يكون متناوباً. لكن كونوا على ثقة بأن هذا هو انشقاق بلا محكمة: فلا خلاص للقضاة. لأنهم هم أيضاً متورطون.

يكفي أن ترى أساطير أخرى وهي تطفو في نقد اللا ـ ولا هذا. لتفهم موقعها في جانب. دون أن نغوص في الحديث عن أسطورة اللازمانيّة التي ترقد في أي رجوع إلى . «ثقافة» خالدة («من مختلف الأزمان») . أجد في معتقد الـ : لا ـ لا سبيلين شانعين حول الأسطوريّة البورجوازيّة . الأول يكمن في فكرة معينة عن الحريّة بما هي «رفض للحكم المسبق» . لكن الحكم الأدبي يتحدد دائماً من خلال الانطباع العام الذي يشكل جزءاً وغياب المنظومة نفسها ـ لا سيما إذا وصلت إلى مرحلة إعلان مبادىء ـ ناشيء عن منظومة محددة بشكل كامل. التي هي . والحال هذه. جزء سخيف من الإيديولوجيّة البورجوازيّة (أو من الثقافة كما يقول كاتبنا المجهول) . وبوسعنا حتى القول إنه حينما يتمسك الإنسان بالحرية الأولى بمقدار ما يكون ارتباطه أقل قابلية للنقاش. يمكننا بهدوء أن نتحدى كائناً من كان أن يمارس نقداً بريئاً. خالصاً من أي تحديد منهجي: إن دعاة النقد البريء هم أنفسهم متورطون في منظومة معيّنة . ليست بالضرورة هي المنظومة التي يّدعون الانتساب إليها. بوسعنا الحكم بشأن الأدب بمعزل عن أية فكرة مسبقة عن الإنسان وعن التاريخ. وعن الخير والشر والمجتمع. الخ يكفي والمثال على ذلك كلمة مغامرة التي أخلقها نقادنا البريئون بنشوة مقابل المنظومات الرديئة التي «لا تثير دهشة أحد». أية وراثة ! وأية قدرية ! وأي روتين!. مهما كانت الحرية فإنها تنتهي دائماً إلى استعادة نوع من الانسجام المعروف. والذي هو شيء ما من الحكم المسبق. وكذلك حرية الناقد لا تكمن في رفض الحزب (مستحيل) إنما في الإعلان عنها أولا...

العَرَضُ البورجوازي الثاني في نصِنا، هو الرجوع الفَرِح إلى «اسلوب» الكاتب بوصفه قيمة خالدة للأدب. ومع ذلك فلا شيء يمكنه الإفلات من طرح للتاريخ للمناقشة، ولا حتى الكتابة الجيِّدة. الأسلوب هو قيمة نقدية مؤرخة تماما. والتشفع «للأسلوب» في وقت قام به بعض الكتاب الكبار بمهاجمة هذا المعقِل الأخير للأسطورية الكلاسيكيّة إنما يدل على عقلية بالية: لا، إنّ العودة إلى «الأسلوب» مرّة أخرى لا يشكل مغامرة. وقد نشرت الإكسبريس في أحد أعدادها اللاحقة، لكنها كانت متنبهة أكثر هذه المرّة، نشرت احتجاجاً ملائماً لألان روب غرييّه على اللجوء السحري إلى ستاندال («هذا مكتوب على طريقة ستاندال») . ان التحالف بين اسلوب معين وبين إنسانيّة ما (أنا تول فرانس، على سبيل المثال) ربما لم يعد كافياً لتأسيس الأدب. حتى أننا نخشى ألا يصبح «الأسلوب» المتورط في أكثر من عمل إنساني مزعوم، في نهاية الأمر موضوعاً مسبقاً مشبوهاً: إنه على أية حال قيمة لا ينبغي أن تصب لصالح الكاتب إلا بشرط التحقق. طبعاً، هذا لا يعني أن الأدب يستطيع البقاء بمعزل عن البراعة الشكليّة، ومهما كان رأي أبريائنا (NI- NI) جماعة العالم الثنائي الذي سيكونون فيه عظمته الإلهية، فإن نقيض أن تكتب بشكل جيد ليس بالضرورة أن تكتب بشكل سيء: ربما هي اليوم الكتابة: ولا شيء غير الكتابة. لقد أصبح الأدب حالة صعبة، ضيقة وفانية. وهو لم يعد يدافع عن زخارفه، بل عن نفسه (جلده) : إنني أخشى ألا يكون نقد الـ لا ـ لا (البرىء) متأخرا بمسافة موسم.



ان الستريبتيز - على الأقل الستربتيز الباريسي — يقوم على تناقض : هو إزالة الصفة الجنسيّة عن المرأة في الوقت الذي نعّريها فيه. إذاً يمكننا القول بمعنى ما أن الأمر يتعلق بمشهد خوف أو «أخِفْني = خوّفني» كما لو كانت الإثارة الجنسيّة EROTISME هنا نوعاً من الرعب اللذيذ. إذ يكفي الإعلان عن علاماتها الطقوسيّة حتى تثير فكرة الجنس وتطرده في الوقت نفسه.

المدة اللازمة لخلع الملابس وحدها تجعل من الجمهور متلصصاً: لكن الأمر هنا. كما في أي مشهد تزييفي آخر فإن الديكورات و«الاكسوارات» والنماذج الأوليّة (المنمّطة) كلها تجيء لتعارض الإثارة الأوليّة للموضوع وتنتهي إلى غمره في اللادلالة: أننا نعلن الشر لكي نتمكن من مضايقته وإخراجه. الستريبتيز الفرنسي يبدو وكأنه ناتج عمّا سميّته بعملية أسترا، الناجمة عن التزييف الذي ينطوي على تلقيح الجمهور بجرعةٍ من الشر. لنتمكن بعدها من إغراقه في الخير الأخلاقي الذي أصبح من الآن فصاعداً محصناً: بعض ذرات الإثارة الجنسيّة التي يدل عليها وضع المشهد نفسه. امتصها في الحقيقة طقسٌ مطمئنٌ يلغي اللحم (الجسد) بنفس الفعالية التي يثبّت فيها اللقاح أو التابو ويحيط بالمرض أو الخطيئة.

لدينا في الستريبتيز إذاً مجموعة من الأغطية المطروحة فوق جسد المرأة التي تتصنّع خلعها تدريجياً. والغرابة هي أول تلك الأبعاد، لأننا إزاء غرابة مجمدة تلقي بالجسد في الخرافي أو الرومانتيكي : امرأة صينية تدخن غليوناً من الأفيون

(وهو الرمز الاجباري للانتماء الصيني). ومغوية رجال تحمل مبسم سجائر ضخم، ديكور بندقي (نسبة الى مدينة البندقية) ومركب، تنورة منتفخة ومغني سيرينادا، هذا كله يهدف في البداية إلى الدلالة على المرأة بما هي موضوع مُقنّع. وبعدها لا تعود النهاية تنطوي على إخراج عمق سرّي تحت الضوء بل إظهار العري، من خلال حفل لباس باروكي مصطنع. على أنه اللباس الطبيعي للمرأة وهذا يعني في النهاية العثور على حالة محتشمة للجسد.

كل «الاكسسوارات» الكلاسيكية «للميوزيك هول» تراها كلها هنا مستنفرة بدون استثناء. لتقوم هي أيضاً وفي كل لحظة بإبعاد الجسد المُعرّى، وتدفعه إلى الرفاهية الآخاذة لطقس معروف: الفراء، المراوح اليدوية، القفازات، الريش الجوارب الشبكية. وباختصار. تدفعه إلى جناح «كامل» لمواد البهرجة، كل هذا يعيد للجسد الحي مجموعة الأشياء الباذخة التي تحيط الرجل بديكور سحري، سواء أكانت المرأة مُرَيّشة أم مُقفّزة فهي تبدو هنا كعنصر جامد من عناصر (الميوزيك هول) . والتنازل عن اشياء طقوسية كهذه لم يعد نوعاً جديداً من التعرّي: فالريش والفراء والقفاز تمضي في إشباع المرأة بعفتها السحرية، وما أن تنتزعُ هذه الأشياء عنها حتى تجعل منها بقية أخاذة لقشر باذخ، ذلك لأن الستربتيز كله يُقدّمُ من خلال طبيعة اللباس في البداية، وهذا هو القانون الأساسي للستربتيز. فإذا كان هذا اللباس غير محتمل الوجود، كما هو حال المرأة الصينيّة، أو تلك المغطاة بالفرو. فالعري اللاحق يظل نفسه غير حقيقي، أملس ومُغلقاً كشيء جميل زلق. منسّخ ومسحوب من الاستخدام البشري بسبب غرابته نفسها. هذه هي الدلالة العميقة لجنس الألماس أو القشر الذي يشكل غاية الستربتيز، هذا المثلث النهائي. بشكله الصافي والهندسي. وبمادته اللامعة والقاسية، يُلغي الجنس كسيف من النقاء. ويدفع بالمرأة نهائياً في عالم عِداني (معدني)، على اعتبار أن الحجر (الثمين هنا) يشكل موضوعاً لا يمكن دحضه للشيء الشامل وغير المفيد.

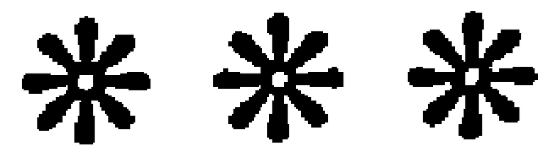
وعلى عكس الحكم المسبق الشائع. فإن الرقص الذي يترافق مع مدة الستربتيز. لا يشكلّ أبداً عنصراً مثيراً للجنس. بل ربما يكون العكس تماماً: فالتماوج الموّقع بشكل ضعيف. يطرد هنا الخوف من الجمود، والرقص لا يقدم للمشهد ضمانة فنيّة وحسب (رقصات «الميوزيك هول» هي دائماً رقصات «فنيّة») لكنه يشكل السياج الأخير. والأكثر فعالية. الرقص المكوّن من حركات طقوسيّة،

رآها الناس آلاف المرات. يقوم بدور المثبّت للحركة. إنه يُخفي العُري ويدفن المشهد في جليد من الحركات المجانيّة مع أنها رئيسيّة لأن التعرّي هنا ينزاح إلى مرتبة العمليات الطفيليّة المَارسة في مكان بعيد غير محتمل الوجود. وهكذا نرى أن محترفات الستربتيز يتلفعنَ بارتياح عجيب يغطيهن باستمرار ويبعدهن ويعطيهنّ هيئة اللامبالاة الجامدة باعتبارهنّ متمرساتٍ بارعات، لاجئات في مستوى يقينية تقنيتهن: فمعرفتهنّ تسترهن كالملابس.

كل هذا . والالتماس الدقيق للجنس. يمكن التحقق منه . على العكس، في «المسابقات الشعبية» [هكذا] لهواة الستربتيز: فترى فيها «المبتدئات» وهن يتعرين أمام بضعة مئات من الشاهدين دون الاستعانة بالسحر. الأمر الذي يعيد دونَ شك سلطة الاثارة الجنسيّة إلى المشهد: وهنا. في البداية. لا يوجد الكثير من الصينيّات أو الاسبانيّات كما لا يوجد ريش ولا فراء (إنما تايّورات بحجم الجسم، ومعاطف عادية) ونرى القليل من الأقنعة الأصليّة. الخطوات غير دقيقة ، والرقصات غير معبّرة (ناقصة). وترى الفتاة والجمود يرقبها باستمرار لا سيما الحرَج «التقني» (مقاومة «السليب» والثوب. و«السوتيان غورج») الذي يمنح حركات التعرّي أهميّة غير متوقعة. ويمنع عن المرأة حجة الفن وعون الموضوع، ويُدخِلها في ظرف من الضعف والخوف.

مع ذلك يرتسم في الطاحونة الحمراء توسلٌ من نوع آخر. ربما هو خاص بالفرنسيين. وهو توسل يسعى إلى تدجين الإثارة الجنسيّة أكثر من سعيهِ إلى الغائها: فمقدّم البرنامج يحاول إعطاء الستربتيز شرعة بورجوازية صغيرة مُطَمْئِنة. فالستربتيز هو رياضة قبل كل شيء. إذ هناك نَوادي للستربتيز تقوم بتنظيم مسابقات صحيّة تتوّج فيها الفائزات وتقدم إليهنّ جوائز قيّمة (اشتراك لحضور دروس في التربية البدنيّة) أو رواية (قد لا تكون سوى رواية روب غرييّه: المتلصص). أو أدوات معينة (زوج من الجوارب النيلونية أو خمسة آلاف فرنكاً). بعد ذلك فإن الستربتيز يتماهى مع مهنة معيّنة (مبتدئات. نصف محترفات. محترفات) أي مع ممارسة شريفة لتخصص ما (عارضات الستربتيز هن عبارة عن عاملات مؤهّلات). وقد يُقدّمْ اليهن ذريعة سحرية لممارسة عمل ما، وهذه الذريعة هي الميول (القابليّة) . فهذه فتاة «في الطريق الجيّد» أو «في طريقها لتحقيق امنياتها» أو على العكس «تبدأ خطواتها الأولى» في طريق الستربتيز الصعب. وأخيراً وبصفة خاصة فإنّ المتنافسات يُقيّمن اجتماعياً: فهذه بائعة وتلك سكرتيرة

(هناك عدد كبير من السكرتيرات في نـوادي الستربتيز) . السـتربتيز هنـا يسـتعيد الصالة، ويتآلف - ويَتَبْرجز. كما لو أن الفرنسيين، على عكس الجمهور الأمريكي (على الأقل ما نراه) وتبعاً لاتجاه لا يُقهر لكانتهم الإجتماعيّة، كانوا غير قـادرين على فهـم الإثـارة الجنسـيّة إلاّ بوصفهـا ملكيـة منزليـة تضمنهـا حجـة الرياضـة الاسبوعيّة. أكثر ما يضمنها المشهد السحري: ولهذا فقد أُمِّمَ الستربتيز في فرنسا.



[سيارة]

سيتروين الجديدة

أعتقد أن السيارة تعادل اليوم تماماً الكاتدرائيات القوطيّة: أقصد أنها إبداع عظيم من ابداعات العصر، صممّها فنانون مجهولون بحّب، واستهلكت من خلال صورتها أو من خلال استعمالها من شعبٍ كامل يمتلك من خلالها شيئاً سحرياً متكاملا.

من الواضح أن سيارة سيتروين الجديدة قد نزلت من السماء طالما أنها معروضة كشيء تفضيلي. علينا ألا ننسى أن الشيء هو أفضل رسالة يبثها عالم ما وراء الطبيعة. في الشيء نجد، وبسهولة، الكمال وغياب الأصل، كما نجد فيه انغلاقاً ولمعاناً في الوقتِ نفسه، وتحوّل الحياة إلى مادة (المادة أكثر سحرية من الحياة)، وباختصار فيه صمت ينتمي إلى مرتبة العجائبي. «الإلهة» تملك كل صفات (على الأقل، الجمهور يبدأ بخلع هذه الصفات ؟؟ بالاجماع) تلك الأشياء النازلة من عالم آخر، أشياء غذت أهواء القرن الثامن عشر الجديدة كما غذت أهواء خيالنا العلمي: الإلهة، قبل أي شيء هي نوتيلوس(*) جديد.

لهذا بدأ اهتمامنا يقل بما فيها من جوهر لينصبّ على مفاصلها. نعرف جميعاً أن الأملس هو دائماً صفة لكمال لأن نقيضه يشوّه العملية الفنيّة والإنسانية في المطابقة: لباس المسيح كان بلا خياطة مثلما هي مناطيد الخيال العلمي الموجهة والمصنوعة من معدن بدون مرابط. ان سيارة D.S.19 [سيتروين] لا تصل إلى مستوى المغطى بالسماط على الرغم من أن شكلها العام مغطى. ومع ذلك فإنّ ما يهم الجمهور فيها أكثر هو اندماجات مُسَطحاتها بعضها ببعض. نجسّ وصلات

(*) : انظر مقالة نوتيلوس والمركب النشوان [م].

نوافذها بغضب، ونمرر يدنا فوق قنوات الكاوتشوك الواسعة التي تربط النافذة الخلفيّة بحوافها المصنوعة من النيكل. في الـ D.S بداية ظاهراتية جديدة للمطابقة، كما لو كنا ننتقل من عالم العناصر المتلاحمة إلى عالم، العناصر المتراتبة، التي تتماسك بفضل شكلها الرائع، وهذا طبعاً مهمته إيصالنا إلى فكرة الطبيعة الأسهل.

أمّا من جهة المادة نفسها، فلا شك بأنها تحمل ذوق الخفّة بالمعنى السحري للكلمة. هناك عودة إلى نوع من الديناميكا الهوائية AERODYNAMIQVE، هي جديدة طالما أنها أقل ضخامة (امتلاءً)، وأقل حدّة لكنها أكثر امتداداً من ديناميكا الأوقات الأولى لتلك الدرجة. والسرعة هنا تعبر عن نفسها من خلال علامات أقل عدوانيّة وأقل رياضيّة. كما لو أنها [السرعة] كانت تنتقل من شكل بطولي إلى شكل تقليدي، هذه الرَوْحنة SPIRITUALISATION تفهم من خلال أهميّة المساحات المزجّجة ومادتها. واضح أن الإلَهة هي تمجيدٌ للزجاج. والمطيلة(•) لا تشكل فيها سوى الأساس. الزجاج هنا لا يعني النوافذ التي هي عبارة عن فتحات مثقوبة في الهيكل الغامض، بل زوايا من الهواء والفراغ، وذات انتفاخ منبسط ولها لمعان فقاعات الصابون ونحافة قاسية إقرب إلى الحشرياتيّة منها الى العِدانه (شِعار سيتروين، الشِعار المُسَهَّم، أصبح شعاراً مُجنحاً، كما لو كنا ننتقل من نظام الدفع إلى نظام الحركة، ومن نظام المحرّك إلى نظام العضوية).

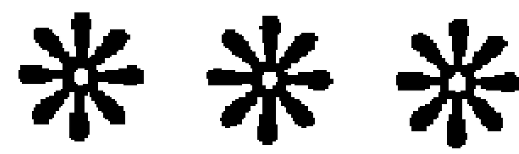
نحن إذاً أمام فنٍّ مؤنْسَن. وقد تقوم الإلهة بإجراء تغيير في أسطوريّة السيارات. حتى الآن. كانت السيّارة المفضلة هي التي تستند إلى حيوانية القوّة. لكنها هنا تصبح أكثر روحانية وأكثر موضوعيّة في الوقت نفسه، وعلى الرغم من مسايرة بعض الميول الجديدة NEOMAMIES (كالمقود الفارغ) فهي أكثر بيتيّة وتتطابق بشكل أفضل مع ذلك التسامي الذي للماعونيّة(••) التي نجدها في فنوننا البيتيّة المعاصرة: فلوحة القيادة أشبه ما تكون بطاولة مطبخ حديث وليس بمحطة مركزية في مصنع: الدرفات الدقيقة المتموّجة المصنوعة من المطيلة (حديد الداكنة. والعَتَلات ذات الكرات البيضاء. والغمّازات البسيطة [أضواء التنبيه]،

(•) : المطيلة : صفيحة حديدية أو فولاذية [م] .

(••) : الماعونيّة: من ماعون: وهو كل مايُنتفع به في المنزل [م]

وزانة التزيينات النيكليّة . كل هذا يدلّ على نوع من الرقابة على الحركة، المصمّمة من الآن فصاعداً لتكون مجالاً للراحة أكثر منها للأداء. ويبدو أننا ننتقل من الخيمياء السرعة إلى شراهة القيادة.

يظهر أن الجمهور قد عرف بشكل رائع جدّة هذه الثيمات المقترحة عليه: أولاً . نظراً لحساسيته إزاء ما هو جديد (حملة صحفية كاملة هيأته لهذا منذ سنوات) فقد جهد سريعاً لاستعادة قيادة التكيّف والماعونيّة («ينبغي ان نعتاد عليها») . في صالات العرض. يقوم الناس بزيارة السيارة النموذج باهتمام شديد وعاشق: اللمس الرنان (لأن اللمس هو أكثر أعضاء الحس تزييفاً. أما النظر فهو أكثرها سحرية): انك تلمس المطائل (الصفائح الحديدية) والوصلات. وتجسّ الحشوات. وتجرب المقاعد. وتداعب الأبواب. وتلمس الأرائك. ووراء المقود نقلد القيادة بكامل حسمنا. الشيء هناأمامك تذلّه. وتمتلكه: بعد مغادرة الإلهة لسماء ميتروبوليس ها هي. خلال ربع ساعة. وقد صارت وسيطاً تنجز. من خلال هذه العملية التعويذية حركة الصعود البورجوازي.



الأدب كما تراه مينو درويه

طالما عُرضت قضية مينو درويه على أنها أحجية بوليسيّة : هل هذه هي؟ أم ليست هي؟ لقد طُبِّقت على هذا اللغز تقنيات البوليس (دون تعذيب، وبعد!) المعروفة مثل التحقيق، والاعتقال، وتحليل الخط وعلم النفس التقني والتحليل الداخلي للوثائق. إذا قام المجتمع بتعبئة جهاز قانوني تقريباً، في محاولة لحل اللغز «الشعري» نشك في أن هذه التعبئة لم تكن ناتجة عن مجرد حب للشعر. ذلك لأن صورة الطفل ـ الشاعر تدهشه [المجتمع] مثلما هي ضرورية له في آن معاً: انها صورة ينبغي توثيقها بما أمكن من أشكال العِلم طالما أنها تنظم الأسطورة المركزية للفن البورجوازي: فن عدم المسؤولية (لا يشكل النابغة والطفل والشاعر سوى أشكال سامية لها).

وبانتظار اكتشاف الوثائق الموضوعيّة، لم يتمكن كلُّ مَنْ وَقَفَ إلى جانب الاحتجاج البوليسي (وكان عددهم كبيراً) من الاستناد إلاّ إلى فكرةٍ معياريّةٍ حول الطفولة والشعر. تلك الفكرة الكامنة فيهم. لقد كانت الحجج المقدَّمة بخصوص حالة مينو درويّة ـ من النوع التكراري ـ الذي يخلو من أية قيمة برهانية: فأنا لا أستطيع البرهنة إلا على الأشعار التي عُرضت عليَّ ، سأقول إنها أشعار طفل إذا كنت أولاً لا أعرف ماهي الطفولة ولا ما هو الشعر: الأمر الذي يعني إقفال القضية على ذاتها. هذا مثال جديد على علم البوليس الآني، هذا العلم الذي مُورسَ على حالة العجوز دومينيتشي: يقوم هذا العلم كلّه على نوعٍ من طغيان **الاحتمال** VRISEMBLABLE ، ويبني حقيقة دائرية تهتمُّ بتركِ واقع المتهم أو القضيّة خارجاً. وأيُّ تحقيق بوليسي من هذا النوع ينطوي على الاتفاق مع البديهيّات التي لدينا حول أنفسنا والتي طرحناها في بداية الأمر: إن حسبان العجوز دومينيتشي مُذْنِباً، يعني الانضمام إلى «السيكولوجية» التي يحملها المدّعي في داخلِهِ، كما يعني ، على طريقة النقل السحري، التعهد بالمذنب الذي هو بالأصل هيئة القضاء، ويعني أن يصبح موضوعاً (سيئاً) رائداً EMISSAIRE. بما أنَّ **الاحتمال** ليس سوى استعداد المتهم للتشبّه بقضاته. كذلك، فإن التساؤل (بشكل عنيف كما فَعَلَتِ الصحف) حول أصالة الشعر الدرويّ [نسبة إلى درويّه] يعني الانطلاق من حكمٍ مسبق حول الطفولة والشعر، ومهما تجد في الطريق فالعودة

إليه، تعني افتراض حالة سـويّة NORMALITE ، شـاعرية، وطفلية في آن معاً سيتم بمقتضاها الحكم بشأن مينو درويّة، وهـذا يعـني، مهمـا كـان قرارنـا فنُحـن نفرض على مينو درويه بأن تكون عبقريّة وضحية في الوقت نفسـه ولغـزا ونتاجـاً، أي أن تكـون في نهايـة المطـاف مجـرد شـيء سـحري في مجمـل اسـطورة عصرنـا الشعريّة والطفولية.

هذه التركيبة المتغيّرة لهاتين الأسـطورتين هـي الـتي تنْتـج الفـرقَ بـين ردود الفعل وبين الأحكام، هنا ثلاثـة (أعمـال) أسـطورية مُمَثِلـة: بعـض الكلاسـيكيين المتخلفين المعادين بطبيعتهم للشعر ـ الفوضي، سيطلقون حُكْمَهم مهما كان الأمـر، بشأن مينو درويه: إذا كان شعرها أصيـلاً، فهـو شـعر طفلـة. وبالتـالي فهـو شعرٌ مشكوك فيه لأنه «غير متعقل» ، وإذا كان هـذا الشـعر لبـالغ، فسـيحكمون عليـه بأنه شعر مزيف. هناك مجموعة من المتحزبين المحَدثين الوقورين وفي الفترة ليست بعيدة عن عصرنا، تفخـرُ بانضمامهـا إلى الشـعر غـير الواقعـي. هـذه المجموعـة، ذهِلَـت حينمـا اكتشـفت (عـام 1955) السـلطة الشـعرية الـتي للطفولـة. وانثنـت «إعجاباً» أمام واقعة أدبية عاديّة معروفة منذ عهد بعيد. وهناك قسـم آخـر. يضـم المحاربين القدمـاء مـن أجـل الشـعر ــ الطفولـة. أولئـك الذيـن كـانوا علـى رأس الأسطورة حينما كانت طليعيّة ، يتطلعون إلى شعر مينو درويـه بنظـرة شـكيّة. إذ تعبوا من ثِقَل ذكرى تلك الحمْلَةِ البطولية. ومن ذلك العلم الذي لم يعـد أيُّ شـيء يخيفهُ (يقول كوكتو: كل الأطفال في عمر التاسعة عباقرة باستثناء مينـو درويـه»). والجيل الرابع، وجيل شعراء اليوم ـ يبدو أن أحداً لم يـأخذ برأيـه ــ جيـل غـير معروف كثيرا من الجماهير الواسعة، إذ أعْتقِدَ أن حُكمَهُ لـن يكـون لـه أيـة قيمـة بُرهانيّة طالما أنّه لا يمثل أية أسطورة: وأشك كثـيراً أنهـم يـرون أنفسـهم في شـعر مينو درويه.

لكن سواء أعلنا أن شعر مينو درويه كانَ بريئـاً (طفوليـاً) أم بالغـاً (أي سـواء مدحناه أم اشتبهنا به) فهذا يعني، علـى أيـة حـال. الاعـتراف بأنـه قـائم علـى غيريّة عميقة فَرَضَتْها الطبيعةُ نفسُها بين العمر الطفلي والعمر النـاضج. ويعـني ان نفترض الطفلَ بمثابة كـائن غـير اجتمـاعي، أو إنـه علـى الأقـل. قـادر علـى ان يمارس على نفسه طوعياً نقدَهُ الخاص، ويمنع عن نفسه استعمال كلمات مسموعة لغايةٍ وحيدة هي إظهار نفسه تماماً كطفل مثالي: إن الاعتقاد «بالعبقرية» الشـعرية للطفولـة ، يعـني الاعتقـادَ بنـوعٍ مـن التّوالـد العُـذري PARTHENOGENESE

الأدبي، كما يعني طرحَ الأدب «بوصفه هبّة» من الآلهـة. كـل أثـر «للثقافـة» هنـا محسوبٌ إلى الكذب، كأن استخدام المفـردات قـد قننتـه الطبيعـة تقنينـاً دقيقـاً ، وكأن الطفل لم يكن يعيش تناضحاً مستمراً مع الوسط البالغ. الاستعارة، والصورة، والتألقات الذهنيّة، كلها مُسَخرة لمصلحة الطفولة كعلامات على ا لصفوية البحتة، بينما هي سواء بشكل واعٍ أم لا ، مَقَرٌّ لتكوين قوي، وتفترضُ عُمْقاً تكونُ للنضـوجِ الفردي فيهِ حصة حاسمةٌ.

مهما كانت نتائج التحقيق، فلن يكون لِلَغز قيمة تُذكر ، فهــو [التحقيـق] لا يقدم أية إضاءة حول الطفولةولا حول الشعر. وما يستكمل هنا الغموض غـير المهـم هو أن هذا الشـعر، سـواء أكـان طفليـاً أم بالغـاً، فـإن لـه واقعـاً تاريخيـاً: يمكـن تأريخه، وأقلّ ما يمكننا قوله هو أن عمر هذا الشعر لم يبلغ ثمانية الأعوام، وهـو عمر مينو دروبه. في الحقيقة، في عام 1914 وجدَ مجموعـة مـن الشـعراء الصغـار، الذين جَمَعَتهُم كتبُ تاريخ الأدبِ عندنا عموماً، تحت اسم متحفظ، وهو الشـعراء المعزولون أو المتأخرون، ذلك لأن تلك الكتب لا تحبُّ تصنيفَ (العـدم)، فقـالت عنهم ايضـاً: نوو النزوات أو الحمميّــون . الخ. وهنـا بـالضبط ينبغـي أن تصنّـف الشابّة دروبه ـ أو ربّة شعرها ـ إلى جـانب شـعراء رائعـين مثـل السـيدة بـوران ــ بروفان وروجيه اللار، أو تريستان كلينفسور. لشـعر مينودورويـه هـذه القـوة، إنـه شعر عاقل، دَمِث يقوم على الإيمان بأن الشعر هو قضية استعارة، ومضمونه ليـس إلا نوعاً من الحسّ الرثائي البورجوازي. ان يُقبَلَ هذا التكلفُ السطحيُّ علـى أنـه شعر، وأن يُذكَرَ اسمُ رامبو في هذا الخصوص ـ الطفل الشاعر الذي لا محيد عنه ــ فهذا كله من شأن الأسطورة فقط . وهي أسطورة واضحة جـداً، لأن وظيفـة هـؤلاء الشعراء واضحة أيضاً: فهم يقدّمون إلى الجمهور علاماتٍ على الشعر، وليس الشعر نفسه، انهم اقتصاديون وَمُطَمْئِنون.وقد عبَّرت احداهنَّ عـن تلـك الوظيفـة المتحـررة سطحياً والحذرة في اعماقها إزاء تلك «الحساسية» الحميميّة: وهي السـيدة دونـوايَ DENOAILLES التي قدمت (يا للمصادفة) في زمنها لِقصائد طفلة أخرى عبقرية، هي سابين سيكو، توفيت وهي في الرابعة عشرة مَن عمرها.

سواء أكان هذا الشعر أصلياً أم لا، فهو شعر مؤرخ ـ وبشكل ثقيـل. لكـن أن تتكفل به اليوم حملةٌ صحفية وتتعهدهُ شخصيّات، فإن هذا يفضي بنا إلى فهـم أن المجتمع يظنُّ بأنه يجسّدُ الطفولةَ والشعر معـاً. إن نصـوص عائلـة دروبّـه، سـواء استُشهِد بها أم امتدِحت أم حوربَت، فهي تظل مواد أسطورية ثمينة.

هناك أولاً أسطورة النبوغ (العبقرية) التي لا يمكن الإحاطة بها أبداً. وقد سبق للكلاسيكيين، فقرروا أن النبوغ مسألة تتعلق بالصبر. أما اليوم فالنبوغ يعني كسب الوقت، وهو أن تنجزَ في سنٍّ الثامنة ما تنجزُهُ عادة في سن الخامسة والعشرين. إنها مجرد مسألةَ نوعية زمنيّة: والمقصود أن تسرعَ أكثر من الآخرين. عندها ستصبح الطفولة مكاناً مُفضلاً للنبوغ. في زمن باسكال كان الناس يرون الطفولة بمثابة الزمن الضائع. وكانت المشكلة المطروحة آنذاك هي الخروج منها بأقصى سرعة.. ومنذ عصر الرومانتيكيين (أي منذ انتصار البورجوازيّة) تحوّل الأمر إلى محاولة البقاء فيها [الطفولة] أطول مدّة ممكنة. وكل فعل بالغ نَعْزوهُ للطفولة (حتى المتأخرلاة منها) ويشكل نوعاً من لازمانيّتها، يبدو فِعلاً ACTE قيّماً لأنه فعلٌ تمَّ إنتاجهُ مسبقاً. إن التعظيم (التكبير) الذي في غير محلة، لهذا العُمر يفترض أن نعتبرهُ كعمر خاص مُغلق على ذاتهِ، وله مكانةٌ خاصةٌ كجوهر لا يُوصَف ولا ينتهي. لكن حينمًا نُعرّف الطفُولة على أنها أعجوبة (مُعجزة) ، يحُتجُّ بعضهم بأن هذه االمعجزة ليست سوى الحصول المبّكر على سلطات البالغ. وبالتالي تبقى خصوصية الطفولة غامضة، متأثرة بهذا الغموض نفسه والذي تتعرض له كل أشياء العالم الكلاسيكي: الطفولة والبلوغ - كما في بازلاء التشبيه السارتري ـــ هما عمرانَ مختلفان، ومُغلقان، لا تواصُلَ بينهما. ومع ذلك فهما متشابهان: ومعجزة مينو درويه تكمن في انتاجها لشعْر بالغ، مع أنها طفلة. كما تكمن في أنها أنزلت الماهية الشعريّة في الماهية الطفليّة. والانْدهاش هنا لا يتأتّى من التدمير الفعلي للماهيّات (وهو أمر من شأنه أن يكون صحيّاً) إنماً من مجرد خلطها المتسرع بعضها ببعض وهذا ما يُعبّر عنهُ المفهوم البورجوازي القائل بفكرة الطفل - المعجزة (موتسارت ، رامبو، روبيرتو بينزي). وهو موضوع رائع طالما أنه يحقق الوظيفة المثالية لكل فعاليّة رأسمالية: كسب الوقت، قَصْرُ المدة الإنسانية على قضية عَدّية للحظاتٍ الثمينة.

لا شك أن هذه الماهية الطفليّة تكتسي أشكالاً مختلفة تبعاً لعمر المستفيدين منها: فالطفولة بالنسبة للحداثيين تكتسب مكانتها المحترمة من خلال انعدام العاقلية (جماعة الاكسبريس لا يجهلون ما هو علم النفس التربوي) : ومن هنا خلطها الضحك بالسريالية أمّا بالنسبة إلى م. هنريو HENRIOT ـــ الذي يرفض تمجيد أي مصدر من مصادر الفوضى - فلا ينبغي للطفولة أن تنتج سوى ما هو جميل ومتميّز: فالطفل لا يمكنه أن يكون غير سخيف وغير سوقي ، وهذا يعني

الاستمرار في تصوّر نوع من الطبيعة الطفليّة المثاليّة القادمة من السماء وبمعزل عن أية حتميّة اجتماعية. وهذا يعني أيضاً: أن نترك على باب الطفولة عدداً لا بأس به من الأطفال، وألا نعترفَ إلاّ بأبناء البورجوازية الظريفين. إن العمر الذي يتكون فيه الإنسان، أي «يتشرّب» فيه بالمجتمع وبالبراعة هو العمر الطبيعي بالنسبة لهنريو. والعمر الذي يتمكن فيه الولدُ من قتل ولد آخر (خبر متفرق معاصر لقضية منيودرويه) هو، بالنسبة إلى السيد هنريو. ذلك العمر الذي لا يعرف فيه المرء أن يكون صاحياً وساخراً بل «صَادقاً» «وجذاباً» و«متميزاً».

على هذه النقطة يتفق مُعلّقونا. أي على طابع ما، مقنع من الشعر: بالنسبة اليهم جميعاً، الشعر سلسلة متصلة من الإكتشافات، وهو الاسم الساذج الذي يُطلَقُ على الاستعارة. فبمقدار ما تكون القصيدة محشوّة «بالصيغ» بمقدار ما تعدّ ناجحةً، ومع ذلك، فليس هناك سوى الشعراء الرديئين الذين يشكلون صوراً «جميلة»، أو على الأقل أنهم لا يقومون بغير هذا: فهم، بسذاجة، يتصوّرون اللغة الشعريّة مجرد تراكماتٍ من الثروات الكلاميّة، ولا شك أنهم باقتناعهم أنّ الشعرُ مُجرد ناقل للواقع، فلا بدّ من ترجمة الموضوع، والانتقال من معجم لاروس إلى الاستعارة كما لو أنه يكفي أن نسيء تسمية الأشياء كي نحوّلها إلى شعر. والنتيجة هي أن هذا الشعر الاستعاريّ الصرف، يقوم كلّهُ على نوعٍ من القاموس الشعري، الذي عرْضَ منه موليير بعض الوريقات في عصره، بحيث يمتحُ الشاعر منه [القاموس] قصيدته، كما لو كان إزاءَ عمليةِ ترجمةٍ «للنثر» إلى «شعر». إن شعر آل درويه هو تلك الاستعارة المتصلة، التي يستمتع فيها المتحمسون له ـ والمتحمّسات ـ برؤية الوجه الواضح والشَرْطي لِشِعرهم (لا شيء أوعى إلى الاطمئنان أكثر من القاموس).

إبهاطُ الاكتشاف هذا يؤدي إلى تراكم الإعجاب: فالاتحاد بالقصيدة أو الانتساب إليها، لم يَعد فعلاً ACTE شُموليّاً يتحدّدُ ببطء وأناةٍ عَبْرَ سلسلةٍ من الأزمات الميّتة، إنما هو تراكم نشواتٍ، وتهليلاتٍ وتحياتً موجّهة إلى الحذلقة الكلاميّة الناجحة: هنا أيضاً تقوم الكمية بتأسيس القيمة. إن نصوص مينو درويه تبدو، بهذا المعنى، بمثابة الجملة المضادة لأي شعر، طالما أنها [النصوص] تهرب من سلاح الكتاب الوحيد، وهو الحرْفِيّة LITTERALITE، مع أنها الوحيدة القادرة على انتزاع التصَنّع مِن الاستعارة الشعريّة. والكشف عنها باعتبارها وميضاً لحقيقةٍ فازت على غثيان اللغة المستمر. وحتى نقصر حديثنا على الشعر الحديث

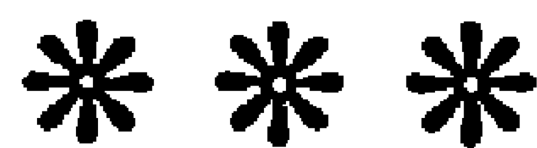
(لأنني أشك بوجود ماهيةٍ للشعر بمعزل عن تاريخه) ، طبعاً أقصد شعر أيو لينـير وليس شعر السيدة بوران ـ بروفان. فمن المؤكد أن جمال هذا الشعر وحقيقته إنما ينشآن عن جدلية عميقة بين حياة اللغة وموتها، بين كثافة الكلمة والضجر الناتج عن علم التراكيب. أما شعر مينو درويه فـلا يكـفّ عـن الـثرثرة، كتلـك الكائنـات الخائفة من الصمـت. إنـه يخشـى، علـى مـا يبـدو، الحـرفَ ويعيـش مـن تراكـم الحِيَل: إنه شعر يخلط الحياة بالعصبيّة.

وهذا تماماً ما يبعثُ على الاطمئنان في ذلك الشعر. وعلى الرغم مـن محاولـة إثقالِهِ بما هو غريب، ومع أننا نتصنّعُ تلقيهِ بدهشـة، وبتقليـد عفـوي مـن الصـور التقريبطيّة، فإن ثرثرته، وكساد اكتشافاتهِ، وهذا النظامِ الحاسب لتكاثر رخيص، كل هذا ينشىء شعراً اقتصادياً ذا بريق خادع. هنا أيضاً يهيمن التقليـد SIMILI وهو أثمن اكتشافات العـالم البورجـوازي. لأن هـذا الاكتشـاف يكْسِبُك المـال دون التقليـل مـن ظـاهر السِلعة. وليـس مـن قبيـل المصادفـة أن تتعهـد الاكسـبريس، مينودرويـه: لأن شـعرها هـو الشـعر المثـالي حيـث يتـم ترقيـم (ترمـيـز) المظهـر PARAITRE بعناية. مينو أيضاً تمسحُ الجصّ من أجل الآخرين. فلأمر لا يكلـف أكثر من بُنَيّة للوصول إلى مراقي الشعر.

لذلك الشـعر طبعـاً روايتـه، الـتي سـتتحول، في جنسـها، إلى لغـة واضحـة وعمليّـة تزيينيّـة ومألوفـة، وسـيعلن عـن وظيفتهـا مقـابل جـائزة معقولـة، روايـة «سليمة» سـتحمل في داخلِهـا العلامـات الروائيـة الفريـدة. روايـة متينـة وسـعرها رخيص في الوقت نفسه: مثل جائزة غونكور التي قُدِّمت إلينا عام 1955 على أنها تمثل انتصار التقاليد السليمة (سـتاندال، بـلزاك، وزولا يلحقـون هنـا بموتسـارت ورامبو) في وجه انحطاطات الطليعة. المهم، كما هو الحـال في الصفحـة المخصصة للشؤون المنزلية في صحفنا النسائية، هو أن نتعامل مع اشياء أدبيّـة نعـرف جيـداً شكلها واستخدامها وسعرها قبل أن نقدم على شرائها، أشياء تخلو مما مـن شـأنه خلق الشعور بالغربة لدينا، إذ ليس هناك من خطر إذا قررنا أن شعر مينـو درويـه هو شعر غريب، هذا إذا اعترفنا بأنه شعر أولاً. مع هذا ، فالأدب لا يبدأ إلا أمام ما لا يُسمى، مقابل تلقي آخر غريب على اللغة نفسها أن تبحث عنه. هذا الشك الخلاق، وهذا الموت الخصيب هو الذي يدينه مجتمعنا بأدبه الجيد، ويطرده إذا كان أدبه سيئاً. أن تصرخ بصوت عال ، كي تكون الروايـة روايـة، والشـعر شـعراً والمسرح مسرحاً. فإن هذا الحشو العقيم يشبه القوانين المتسمياتيّة التي تنظم ملكيّـة

الثروات في القانون المدني: هنا كل شيء يتعاضدُ لمصلحة آثار البورجوازية الكبرى التي تنطوي على رد الكائن إلى مجرد ملكيّة. والموضوع إلى شيء.

بعد هذا كله، تبقى حالة الفتاة نفسها. لكن لا ينبغي للمجتمع أن يبكي بنفاق، لأنه هو الذي يفترس مينو درويه. والطفلة تبقى ضحيته وحده. ضحية استعطافية ضُحّي بها ليكون العالم واضحاً. ولكي تروّض العبقريّة والشعر والطفولة، أي الفوضى، بسعر زهيد. ولكي يجد التمرد الحقيقي. حينما يظهر، المكان المحجوز في الصحف. مينودرويه هي الطفلة الشهيدة. شهيدة البالغ الذي يعاني من الترف الشعري. إنها حبيسة أو مخطوفة نظام امتثالي يقلص الحرية إلى مجرد معجزة. إنها الصبيّة التي تدفعها المتسولة أمامها. بينما السرير الحقير من خلفها محشو بالمال. دمعة صغيرة نذرفها لأجل مينو درويه. ورعشة من أجل الشعر. وبهذا نكون قد تخلصّنا من الأدب.



التصوارية الانتخابية(*)

يعمد بعضُ المرشّحين للنيابة إلى تزيين بيانهم الانتخابي التمهيدي بصورتهم. وهذا يفترض أن للصورة سلطة تغييرية ينبغي تحليلها. أولاً، إن رسم المرشّح يقيم رابطاً شخصيّاً بينه وبين الناخبين. والمرشح لا يقوم فقط بعرض برنامج ليقوم الآخرون بانتقاده، بل يقترح أيضاً جوّاً ماديّاً ، ومجموعة من الخيارات اليوميّة المعبّر عنها من خلال مورفولوجيّة (شكل) معيّنة، ولباس مُعيّن، ووضعة ما. الصورة [الضوئية] بهذا تسعى إلى إعادة الأساس أو العمق الأبوي للانتخابات، وطبيعتها «التمثيليّة» التي أفسدها التمثيل النسبي وهيمنة الأحزاب (يبدو أن اليمين يستفيد منها أكثر من اليسار) : طالما أنّ الصورة تعدّ طمساً للغة وتكثيفاً لكل اجتماعي «لا يمكن وصفه» ، فهي تشكّلُ سلاحاً ثقافياً مُضاداً، وتسعى إلى إخفاء «السياسة» (أي مجموعة من القضايا والحلول) لصحلة «طريقة مُعَينة للوجود»، أو لمكانة اجتماعية ــ أخلاقيّة. ونحن نعرف أن هذا التعارض هو اسطورة من الأساطير الكبرى للبوجاديّة (يقول بوجاد في التلفزيون: «انظروا إلي، فأنا مثلكم»).

الصورة الانتخابيّة أولاً هي اعتراف بعمق مُعَيّن بانعدام عاقلية مستمدة من السياسة. فليس ما تعبّر عنه صورة المرشح هو مشاريعَهُ، بل بواعثه وكلّ الظروف الأسرويّة والفكرية، وحتى المثيرة جنسيا EROTIQUE ، ومجمل طريقة الحياة التي يُشَكل واحداً من منتجاتها وأحد أمثلتها وطعومها. يتضحُ أن ما تريده غالبيّة المرشحين هو أن نرى في صورهم وعاءً اجتماعياً، ورفاقية مُثلى للمعايير الأسرويّة والقانونية والدينيّة، والملكيّة الطبيعيّة لهذه الخيرات البورجوازيّة التي هي، على سبيل المثال، قدّاس يوم الأحد، كراهية الأجانب، «البيفتيك ـ فريت»، والانخداع

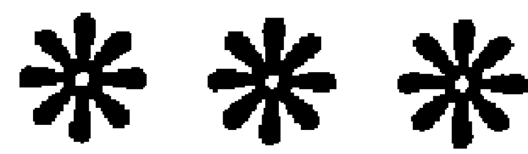
(*) : التصوارية PHOTOGENIE : الجاذبية الناشئة عن الصورة [م] .

الزوحي المُضحِك ، وباختصار كل ما نُطلق عليه اسم أيديولوجيا. طبعاً، استخدام الصورة الانتخابيّة يفترض وجود تواطؤ: الصورة مرآة، تسمح بالاطلاع على ما هو حميمي ، وما هو معروف، وهي تقترح على الناخِب صورتها المَوضّحة، والمجَمّلة، والتي تم إيصالها ببراعة إلى حالة النمط (النموذج المثالي) . هذا التضخيم هو الذي يُحدّد التصواريّة بالضبط: فيجد الناخبُ نفسَـهُ وقد عُبِّر عنه وحُمِلَ إلى درجة البطولة، وهو مدعّو إلى أن ينتخب نفسه، وإلى تحميل التوكيل/ MANDAT الذي سيمنحهُ [للمرشح] بنقل ماديّ فِعليّ: إنه يُفوِّض «جنسه».

إن أنماط التفويض ليست مُتعددة كثيراً. فهناك أولاً نمط الوعاء الاجتماعي، ونمط الإحترامية الدمويّة والدسمة (القوائم «الوطنية») أو الباهتة والمتميّزة (قوائم الـ M.R.P (••)) وهناك نمط آخر، هو نمط المثقف (أُحَدِّد هنا، والحالة هذه، بأن الأمر يتعلق بأنماط «دالة» وليسَ بأنماط طبيعيّة) : الفكرية INTELLECTUALITE المملة التي يتسم بها حزب التجمع الوطني أو تلك الفكرية «الحادة» التي تميّز المرشح الشيوعي. وفي الحالتين تسعى الأيقونيّة إلى التدليل على الترابط النادر بين الفكر والإرادة، بين التفكير والفعل ACTION : حينما يكون الجفن مُتموّجاً قليلاً فإنه يُسرِّبُ نظرة حادة يبدو أنها تستمدُّ قوتها من حلم داخلي جميل، دون أن يتوقف ، مع ذلك، من التوَضُّع فوق المعوّقات الفعليّة. كما لو أنه كان يجب على المرشح الفريد أن يربط المثاليّة الاجتماعية بالتجريبيّة البورجوازيّة. أما النمط الأخير، فهو ، بكل بساطة نمط «الولد الجميل» الذي يُقدَّمُ إلى الجمهور من خلال عافتيهِ ورجولتهِ. بعض المرشحين يجمعُ ببراعة...بين نمطين في الوقت نفسه: فمِن جانبٍ هو شاب متفوّق وبطل (يرتدي بزة رسميّة) ومن جانب آخر تراه رجلاً ناضجاً ومواطناً فحلاً يدفعُ بأسرته الصغيرة إلى المواقع الأماميّة. لأن البطل المورفولوجي (الشكلي) غالباً ما يستعينُ بصفات واضحة : فترى المرشح مُحاطاً بأولاده (وهم مُزيّنون ومزخرفون ككل الأطفال الذين يتمّ تصويرهم في فرنسا)، أو وهو مظليٌ شاب بكميّه المرفوعين، أو وهو ضابط مُثقل بالنياشين. الصورة تشكل هنا ابتزازاً حقيقياً للقيم الأخلاقية: الوطن، الجيش ، العائلة، الشرف، العِراك.

(••) : الحركة البوجادية من أجل الجمهورية |م|

الصورة في حدّ ذاتها تعجّ بالعلامات. فالوضعة الواجهيّة تزيد من واقعيّة المرشح لا سيما إذا كان يضع نظارتين نفاذتين. كل ما فيها يعبر عن النفاذيّة والجدّية والوضوح: النائب المستقبلي ينظر في عيني عدوه، ويحدّق في العائق، ويواجه القضية». ووضعة ثلاثة الأرباع (...) الأكثر شيوعاً توحي بطغيان المِثال: وتضيع النظرة في المستقبل، لا تواجه، إنما تسيطر، وتزرع البعيد اللامحدود باحتشام. كل وضعات ثلاثة الأرباع، تقريباً هي وضعات صعوديّة، حيث ترى الوجهَ مرفوعاً باتجاه ضوء فوقواقعي يشدّهُ، ويضعهُ في مناطق إنسانية عُليا. وفيها يصل المرشحُ إلى سماء OLYMPE المشاعر العالية، حيث يُحَلُّ التناقض السياسي كلّهُ: حربٌ وسلامٌ جزائريين. تقدم اجتماعي وأرباح يجنيها أرباب العمل. تعليم «حر» وإعانات شمندريّة، اليمين واليسار (وهو تعارضٌ «تجاوزه الزمن» باستمرار). كل هذا يتعايشُ بهدوء في تلك النظرة التأمليّة المُثبتةِ بإباء على مصالح النظام الخفيّة.



(...) : وضعة اللاعب في خط الهجوم.

قارّة ضائعة

ان فِلم القارة الضائعة يوضّح حالياً أسطورة المجلوبية EXOTISME . والفِلم عبارة عن فلم وثائقي كبير حول «الشرق»، أساسه رحلة اتنوغرافيّة غامضة، يبدو أنها مُزيفة، قام بها ثلاثة أو أربعة إيطاليين مُلتحين في الإنسولاند (*) INSULANDE. تسود الفِلم روح المرح، وكل ما يتضمنه سهل وبريء. فكشّافونا أناس شجعان، يستغلون أوقات فراغهم باهتمامات طفولية: كاللعب مع دب صغير ـ بَروْكٍ (البركة ضرورية في أية حملة، إذ لا تجد فِلماً مصوّراً في القطب، خالياً من فقمةٍ مُرَوّضةٍ ولا تحقيق جرى في أفريقيا بلا قِرد) أو قلب مُضحك لطبق من السباغيتي فوق قنطرة القارب. هذا يعني أن أولئك الاتنولوجيين [علماء الأجناس البشرية] لا يعبأون بالقضايا التاريخيّة أو السوسيولوجيّة. إن دخول الشرق بالنسبة اليهم ليس أبداً أكثر من جولة في قارب فوق بحر لازوردي وتحت شمس ساطعة. هذا الشرق، الذي تحوّل اليوم إلىمركز سياسي للعالم، نراه هنا مُسطّحاً مُلَمّعاً وملوّناً كبطاقة بريديّة سخيفة.

عدم المسؤولية في هذا كله واضحة: فتلوين العالم طالما شكل وسيلة لإلغائه (رفضه) (وربما ينبغي هنا البدء بمحاكمة قضية اللون في السينما). الشرق، وقد أفرغ من جوهره، واعتبر مجرد لون، وشوّه من خلال المبالغة في «الصور» هذا الشرق مستعدٌ الآن لعملية التزييف التي يهيئها الفلم له بين الدب ـ البروك ومنظر السباغيتي المُضحِك ، لن يعجز إتنولوجيّونا القابعون في الاستديو عن افتراض شرق أجنبي من الناحية الشكليّة، وهو في حقيقة الأمر شبيه من حيث العمق بالغرب، على الأقل، بالغرب الروحاني. هل للشرقيين ديانات خاصة بهم؟ الأمران سيّان. لأن الاختلافات ليست بذات شأن إذا قورنت بالوحدة العميقة للمثالية. فكل

(*): الجزء الجزيري من جنوب شرق آسيا (أندونيسيا والفيليبين) [م] .

طقس، من هذا النوع، متخصص ومؤبّد، ارتقى في الوقت نفسه إلى مصاف الفُرجة (المشهد) اللاذعة والرمز القريب من الرمز المسيحي. وإذا لم تكن البوذية بحرفيتها مسيحيّة فما الفارق، إذا كانت لديها راهبات يحلقن شعورهن (وهو موضوع مؤثر جداً في كل عمليات الرهبنة)، ورهبان ينحنون أمام رئيسهم ويعترفون له،وأخيراً ، ماذا يهم إذا كان المؤمنون يأتون ليغطوا تمثال الله بالذهب ، كما كان يحدث في إشبيليا [1] . صحيح أن «الأشكال» هي أفضل ما يُبرز هوية الديانات، لكن، هذه الهوية أبعد ما تكون عن أن تخفيها، بل تقِرّها، وتقيّدها كلها في حساب كاثوليكيّة عليا.

نعرف جميعاً أن التوفيقيّة طالما كانت إحدى التقنيات الكبرى لِتَمَثُّل الكنيسة. خلال القرن السابع عشر، وفي هذا الشرق نفسه، الذي يرينا فلم القارة المفقودة. استعداداته المسيحيّة المسبقة، ذهب اليسوعيون آنذاك بعيداً في مساعيهم من أجل توحيد «الأشكال»، فنتج عنها طقوس قويّة، انتهت بالبابا إلى إدانتها. إن مقولة «الكل متشابه» هي التي يلمح إليها إتنولوجيّونا: الشرق والغرب، كلاهما واحد. لا يفرق بينهما سوى الألوان، أما الأساسي فمُتشابه، وهو توجه الإنسان الأبدي نحو الله، والطابع الآني واللازم للجغرافيّات بالقياس إلى هذه الطبيعة الإنسانيّة، التي لا يمتلك مفتاحها سوى المسيحية وحدها.

الخرافات نفسها. وهذا الفولكلور «البدائي» الذي يبدو أنهم يشيرون إلى غرابته، بشكل حرفي، لا مهمة لها إلا تزيين «الطبيعة»: الطقوس ، والوقائع الثقافية لم تربط أبداً بنظام تاريخي خاص، وبقانون اقتصادي أو اجتماعي واضح، لكنها رُبطت فقط بالأشكال الحياديّة الكبرى للعاديّات الكونية (الفصول، العواصف، الموت، الخ) . فإذا كان الأمر يتعلق بصيّادين، فإنهم لا يُظهرون لنا شكل الصّيد، بل الجوهر الرومانتيكي الغارق في أبدية طباعةٍ حجرية ملونة غاربة، للصيّاد المعتبر ليس كعامل مرتبطٍ بتقنيتهِ وبفائدته من شركة محددة إنما كموضوع لشرطٍ خالدٍ، [شرط] الرجل المعَرّض ، من بعيد، لأخطار البحر، والمرأة الباكية والمتوسلة في البيت. وكذلك الأمر بالنسبة لِلاجئين حيث يبيّنون لنا منهم

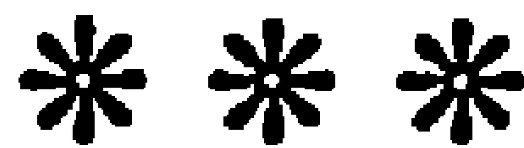
---

(1) : هناك مثال على القوة التزييفية للموسيقا وهو أن كافة الشاهد «البوذيّة» تستند إلى كثافة موسيقية غامضة تتألف من الرومانس الأمريكية والغناء الجريجوري. إنه غناء منفرد (علاقة الرهبانية) .

في بداية الفلم مجموعة كبيرة وهي تنزل الجبل. طبعاً لا فائدة من تحديدهم لأنهم ماهيّات خالدة للاجئين من طبيعة الشرق إنتاج مثلهم.

الخلاصة، إن المجلوبيّة تكشف بوضوح هنا عن نيّتها (مبرراتها) العميقة وهي رفض أي وضع من أوضاع التاريخ. إن تلوين الواقع الشرقي ببعض العلامات المحليّة الجيدة، يعني تطعيمه بمضمون مسؤول.

شيءٌ من «الموقف» حتى لو كان سطحياً من شأنه أن يقدم الذريعة اللازمة ويعفينا من اتخاذ موقف أكثر عمقاً. في مقابل الغريب، لا يعرف النظام سوى سلوكيْن مُشَوّهين: إما الأعتراف به كمُهرّج، وإما إفراغه من مضمونه واعتباره انعكاساً للغرب، على أي حال المهم هو أن ننزع منه تاريخه. وعلى هذا، نرى أن «الصور الجميلة» في فِلم القارة الضائعة لا يمكنها ان تكون بريئة: فلا يمكن أن تكون بريئاً وتفقد القارة التي عادت لتظهر في باندونغ (*).



(*) : اشارة إلى انعقاد أول مؤتمر لعدم الانحياز [م].

تنجيم

يبدو أن الميزانية السنويّة المخصصة للشعوذة في فرنسا تبلغ حوالي ثلاثة مليارات فرنكاً فرنسياً [*] وهذا جدير بأن نلقي نظرة على الأسبوع التنجيمي في مجلة ELLE الأسبوعية على سبيل المثال. وعلى عكس ما يمكننا توقعه فإننا لا نجد فيها أي عالم حُلميّ إنما وصف واقعي دقيق لوسط اجتماعي محدد، هو وسط قارئات المجلّة. بمعنى آخر، التنجيم ليس انفتاحاً على الحلم أبداً ــ هنا على الأقل ـ . إنه مجرد مرآة، ومجرد تشريع للواقع.

ان الأعمدة الرئيسيّة المخصصة للمصير (**الحظ، في الخارج، في بيتك، قلبك**) تُبرز الإيقاع الكليّ للحياة النشطة بشكل دقيق. الوحدة المعتمدة هي الأسبوع، الذي يشير «الحظ» إلى يوم أو يومين منه. الحظ هنا هو تلك الحصة المخصصة للحياة الداخلية، وللمزاج، إنه العلامة المعيشة للمدّة، وهي المقولة الوحيدة التي يعبر من خلالها الزمن الذاتي عن نفسه وينعتق. أما ما يخص الباقي فالنجوم لا تعْرفُ شيئاً آخر غير أيام الأسبوع، وسبعة الساعات التي نقضيها في المكتب أو في المخزن. وأما زاوية **في بيتك** CHEZ VOUS ، فهي وجبة المساء أي نهاية الليلة قبل الخلود إلى النوم. وزاوية **قلبك** VOTRE COEUR فهي موعد اللقاء بعد انتهاء العمل أو مغامرة يوم الأحد. غير أن التواصل بين هذه «الميادين» مفقود تماماً: إذ

(*) : المقصود فرنك فرنسي قديم ـ الفرنك الفرنسي الجديد يساوي مائة فرنك فرنسي قديم [م]

لا شيء في هذا البرنامج أو ذاك يمكنه الإيحاء بفكرة الاغتراب الشامل. السجون متلاصقة ومترابطة لكن أحدها لا ينقل العدوى إلى الآخر. والنجوم لا تصادر أبداً على قلب النظام، لكنها تؤثر في الاسبوع القصير. احتراماً للقانون الإجتماعي وبرامج أرباب العمل.

«العمل» المقصود هنا هو عمل الموظفات. وضاربات الآلة الكاتبة. والبائعات. والمجموعة الصغيرة التي تحيط بالقارئة هي حتماً مجموعة المكتب او المخزن. والتنوعات التي تفرضها النجوم أو تقترحها (لأن هذا التنجيم عالم حذر من اللاهوت. ولا يستبعد حرية الاختيار) تراها ضعيفة ولا تسعى أبداً إلى تغيير الحياة: وطأة القدر تفرض نفسها على الذوق في العمل. ثورة الأعصاب أو الارتياح. المثابرة أو التكاسل. التنقلات الصغيرة. الترقيات الغامضة. علاقات الخشونة أو التواطوء مع الزملاء والتعب بشكل خاص. النجوم تنصح بكثير من الإلحاح والحكمة بالنوم أكثر. دائماً أكثر...

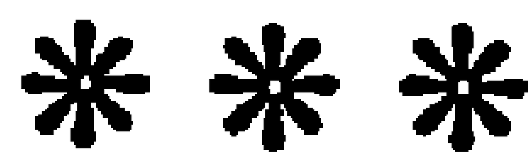
أما البيت فتسيطر عليه قضايا المزاج. والعداء أو الثقة بالوسط. وعموما ما يتعلق الأمر ببيت النساء حيث أن أهم العلاقات فيه هي تلك القائمة بين الأم والبيت. البيت البورجوازي الصغير موجود هنا بتفاصيله بما في ذلك زيارات «العائلة» المختلفة عن «الأهل بالقرابة» وهو البيت الذي يبدو أن النجوم لا تكن له الكثيرمن الاحترام. هذا المحيط يبدو إلى حد ما عائلياً فقط. حيث تقل التلميحات إلى الأصدقاء. فالعالم البورجوازي الصغير يتكوّن بشكل أساسي من الأبوين والزملاء. ولا يعرف أزمات في العلاقات الفعلية. عدا بعض المواجهات المتعلقة بالمزاج والتفاخر. أما الحب فهو حب بريد القلب. وهو «ميدان»مستقل. أي مجال «الشؤون» العاطفيّة. لكن الحب شأنه شأن العمليات التجاريّة يشهد هنا «بدايات واعدة»، و«حسابات خاطئة» و«اختيارات سيئة». والتعاسة فيه لا قيمة تذكر لها: ففي أسبوع معين يقل حشد المعجبين. أويشهد تطفلاً (افشاء للسر). أو غيرة لا أساس لها. الشمس العاطفية لا تبزغ ساطعة إلا أمام «الحل الذي طالما تمنيناه». أما الزواج فينبغي أن يكون متكافئاً.

هناك سمة واحدة تجعل من هذا العالم النجومي الصغير عالماً مثالياً. وهي سمة ماديّة. ذلك أن موضوع المال لا يُطرح أبداً. فالبشرية النجوميّة تعيش من مرتبها الشهري. وهو كما هو. لا أحد يذكره أبداً بوصفه يتيح لنا إمكانية

«الحياة». وهي حياة تقوم النجوم بوصفها أكثر مما تتحكم بها. ونادراً ما تتم المخاطرة بالمستقبل، ودائماً ما يتم تحييد التوقع وذلك بإطلاق الممكنات: فإن حدث إخفاق ما، فلن تكون له قيمة تذكر، وإذا تكدر الوجه، فمن شأن مزاجك الجيد أن يبسط أساريره، وإذا كانت هناك علاقات مملة فستكون مفيدة، الخ، وإذا كان لحالتك العامة أن تتحسن، فسيكون ذلك بسبب علاج اتبعته، أو ربما أيضاً بفضل عدم اللجوء إلى العلاج [هكذا].

النجوم تتمتع بالأخلاقية، فهي تقبل التراخي أمام الفضيلة. الشجاعة والصبر والمزاج الجيد، والتحكم بالنفس كلها ميزات مطلوبة أمام الحسابات. السيدة المعلنة بخجل. المفارقة، هي أن عالم القدرية الصافي سرعانَ ما تكبحه حرية الشخصيّة: التنجيم أولاً وأخيراً عبارة عن مدرسة إرادة. ومع ذلك، إذا كانت عواقبهُ عبارة عن مجرد تزييفات، وحتى لو كانت مشكلات السلوك فيه محجوبة، فإنه [التنجيم] يظلُّ تشريعاً للواقع أمام وعي القارئات. التنجيم ليس طريقاً للهروب إنما هو حتميّة واقعيّة لشروط حياة الموظفة أو البائعة.

ما نفعُ التنجيم إذاً. وما نفع هذا الوصف طالما أنه لا ينطوي على أي تعويض حُلمي؟ إنه ينفع في طرد الواقع عن طريق تسميته. وبصفته هذه، فإنه يأخذ مكاناً بين كل مشاريع الاغتراب ـ النصفي (أو التحرر النصفي) التي تضطلع بإضفاء الموضوعيّة على الواقع، من دون الادعاء بإزالة الوهم عنه. على الأقل نحن نعرف إحدى هذه المحاولات التسمياتيّة وهي الأدب، الذي يصعب عليه تجاوز تسمية المعيش من خلال أشكاله المعزولة. الأدب والتنجيم يشتركان في مهمة التشريع «المؤجّل» للواقع . التنجيم هو أدب عالم البورجوازية الصغيرة.



الفن الصوتي البورجوازي

لعلّه من غير الملائم أن نعطي درساً لجهير أول(*) رائع هو جيرار سوزاي G. SOUZAY . غير أن إسطوانة قام بتسجيلها هذا المغني تضم ألحاناً لغوريه FAURE تبدو لي وكأنها تبرز اسطوريّة موسيقيّة نعثر فيها على العلامات الرئيسيّة للفن البورجوازي. هذا الفن هو أساساً فن وصفي SIGNALETIQUE ، إذ أنه لا يتوانى عن فرض علامات الانفعال وليس الانفعال نفسه. وهذا بالضبط ما قام به جيرار سوزاي. إذ حينما أدّى لحن الحزن الفظيع، لم يقف عند المضمون الدلالي للكلمات، ولا عند الخط الموسيقي الذي يدعمها: فكان لا بدّ له من دَرْمَنَةِ الصوت المادي PHONETIQVE للفظاعة، وأن يوقف الصوت الاحتكاكي المزدوج ثم يقوم بتفجيره، وينشر الشقاء في عمق EPAISSEUR الأحرف. لا أحد يجهل أن الأمر يتعلق بعذابات مرعبة جداً، لكن، لسوء الحظ أن هذا اللغو المقصود يخنق الكلمة والموسيقا كما يخنق ارتباطهما بشكل رئيسي. هذا الارتباط الذي يشكل نفسه موضوع الفن الصوتي. ما يحدث في الموسيقا شبيه بما يحدث في الفنون الأخرى بما في ذلك الأدب: حيث أن أعلى أشكال التعبير «يقع في جانب الأدب أي بنوع من أنواع الجبر: يجب على الشكل أن يسعى التجريد. وهو كما نعرف أمر لا يتعارض مطلقاً مع الشهوانية.

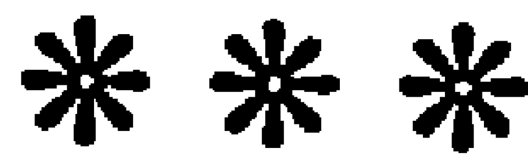
(*) : BARYTON = الجهير الأول: هو الصوت الواقع بين المغني الصادح (تينور) والخفيض (الباص) في الأوبرا [م] . ويقال: شخصيّة مرموقة.

وهذا بالضبط ما يرفضه الفن البورجوازي . فهو يريد دائماً حسبان مستهلكيه بسطاء يلوك لهم العمل ويبالغ في تحديد المقصَد خشية ألا يكون مفهوماً بشكل كاف (لكن الفن أيضاً غموض يناقض دائماً، بمعنى من المعاني، رسالته الخاصة لا سيما الموسيقا التي لا يمكن أن تكون دائماً لاحزينة ولا فرحة). إن الاشارة إلى الكلمة عن طريق الإبراز المبالغ فيه لصوتيّتها، والعمل على أن يكون الحرف الحلقي في كلمة CREUSE بمثابة المعول الذي يخرق الأرض أو أن يكون الحرف السِني في كلمة SEIN = نهد، نعومة نفاذة، فهذا يعني ممارسة حرفيّة قصدية، وليست وصفيّة ، وإقامة ترابطات عشوائية. من جانبٍ آخر ينبغي التذكير هنا أن التفكير الميلودرامي الذي ينشأ عنه أداء جيرار سوزاي يشكل أحد المكتسبات التاريخيّة للبورجوازيّة. هذا التحميل الزائد الذي نجده في فن ممثلينا التقليديين الذين كوّنتهم البورجوازية كما نعلم ، بنفسها ولنفسها. هو الذي يمنح الحرفَ أهميته غير الناسبة، ويصل أحياناً إلى حدود اللامعقول. إنها لعلانية مضحكة تلك التي تُصِرّ على مضاعفة حرف N في كلمة SOLENNITE ، وإنها لسعادة مُقَزِّزة قليلا تلك التي توحي إلينا عن طريق هذا التفخيم الأوليّ الذي يطرد السعادة من الفم كما تَطْرُدُ النواة. وهذا يلتقي مع ثابتة أسطوريّة، أشرنا إليها في معرض حديثنا عن الشعر: وهي الثابتة القائلة بأن الفن مراكمة تفصيلات مجتمعة أي أنه دال تماماً: الأداء المثالي التنقيطي الذي يؤديه جيرار سوازي يوازي تماماً ميل مينو درويه إلى الاستعارة الجزئيّة (التفصيلية) أو البِزّات المجنحة التي صممها سانكلير (عام 1910) من الريش المرصوص ريشة ريشة بعضه فوق بعض. هذا الفن ينطوي على تخويف سببه التفاصيل. وهو يقع حتماً في الطرف الآخر من الواقعيّة لأن الواقعية تفترضُ التنميط TYPIFICATION أي حضور البنية وبالتالي المدّة .

هذا الفن التحليلي مآله الإخفاق لا سيما في مجال الموسيقا التي لا يمكن لحقيقتها إلاّ أن تكون ذات طبيعة تنفسيّة وعروضيّة، لكنها ليست صوتيّة، وهكذا فإن حذلقات جيرار سوزاي يحطمها التعبير المفرط للكلمة المكلفة بتلقيح نظام فكري طُفيليّ في مساحة الغناء غير المترابط.

يبدو أننا نلمس هنا صعوبة كبرى في التنفيذ الموسيقيّ: وهي إطلاق لون معيّن لمنطقة داخلية من الموسيقا، وعدم فرضها، مهما كلّف الثمن. من الخارج على أنها مجرد علامة فكرية INTELLECTIF : الموسيقا تنطوي على حقيقة

شهوانيّة، وهي حقيقة كافية لا تشكو من ضيق التعبير. لذا فإن أداء البارعين الرائعين غالباً ما يتركنا غير مقتنعين: فإيقاعهم الحر RUBATO المتميّز جداً والذي هو ثمرة سعي واضح نحو الدلالة يحطم عضوية تحمل في ذاتها رسالتها الخاصة بها. هناك بعض الهواة أو حتى المحترفين تمكنوا من العثور على ما يمكن تسميته بالحرف الشامل للنص الموسيقي. مثل بانزيرا بالنسبة إلى الغناء، أو ليباتي بالنسبة إلى الضرب على البيانو. هؤلاء، تمكنوا من عدم إضافة أي مقصد إلى الموسيقا. فهم لا ينشغلون كذباً بكل تفصيلة. وهذا بعكس الفن البورجوازي الذي يظل دائماً متطفلاً INDISCRET. انهم يضعون ثقتهم المباشرة والنهائيّة في الموسيقا.



على الرغم من أسماء الراعي اليوناني التي يحملها البلاستيك POLYVINYLE PHENOPLASTE POLYETHYLENE (*) (POLYSTYRENE) فإنه، وقد شهدنا منتجاته في أحد المعارض، أساساً مادةٌ الخيميّة. فعلى مدخل الجناح، يقف الجمهور في صف طويل ليرى عملية صنع البلاستيك السحرية: وهي عملية تحويل المادة. هناك آلة رائعة مُؤَنْبَبَةٌ ومتطاولة (وهو شكل خاص لإظهار سر مسار معيّن) تقوم دون عناء بسحب أشياء لامعة مُضَلّعة من كومةٍ من بللورات مائلةً إلى الخضرة. من جانب، هناك المادة الأولية البلورية، ومن جانب آخر هناك الشيء الكامل، الإنساني، وبين هذين الطرفين لا يوجد شيء. لا شيء سوى المسافة، التي بشق النفس يقوم على مراقبتها موظف يضع قبعة، على شكل نصف إله، ونصف رجل آلي.

البلاستيك أكثر من مادة، إنه فكرة تحوّله اللانهائي. إنه، كما يدل اسمه العاميّ على ذلك، كليّة الحضور وقد تحوّلت إلى شيء مرئي. ولهذا. فهو مادة عجائبيّة. لأن الأعجوبة هي التغير المفاجىء في الطبيعة. ويظل البلاستيك مشرباً دائماً بهذا الاندهاش: إنه أثر حركة، أكثر منه شيئاً. وبما أن الحركة هنا تقريباً هي حركة لا نهائيّة تحوّل البلورات الأصليّة إلى جملة من الأشياء المثيرة للاستغراب، فإن صناعة للبلاستيك في المحصلة، تشكل مشهداً ينبغي العمل على تحليله: بما في ذلك نتائجه. أمام أي شيء نهائي (حقيبة، فرشاة، هيكل سيارة،

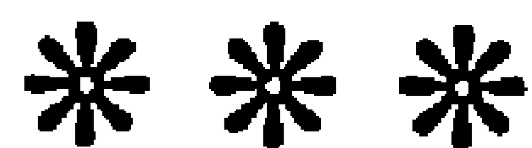
(*) : أسماء بلاستيك مشتقة من مواد كيميائية [م].

لعبة، قماش، أنبوب، حوض أو ورق) لا يكفّ المرء عن حسبان المادة الأوليّة على أنها لغزٌ رمزي. ذلك لأن مطواعية البلاستيك هي كاملة: فمنه قد تشكل الدلاء كما تُشَكلُ الحلي. ومن هنا منشأ الدهشة الدائمة، وحلم الإنسان أمام تكاثر المادة، أمام الروابط التي يراها بين مفرد الأصل وجمع النتائج. وهذه الدهشة هي دهشة راضية، لأن الانسان يقيس قدرته بالنسبة للتغيرات. وأن مسار البلاستيك نفسه يمنحه فرح الانزلاق العجيب بموازاة الطبيعة.

لكن ثمنٍ هذا النجاح، هو أن البلاستيك وقد صُعّد بما هو حركة، لا يوجد بوصفه جوهراً وقوامه سلبي. فلا هو قاس ولا عميق، وعليه أن يكتفي بخاصيّة جوهرية حياديّة على الرغم من مزاياه النَّفعية: كالمقاومة، وهي حالة تفترض مجرد تعليق الترك (التخلي). في الترتيب الشعري للمواد العظيمة. يشكل البلاستيك مادة بشعة ضائعة بين انصهار الكاوتشوك وقساوة المعدن المسطحة: فهو لا يُنجزُ أيّاً من المنتجات الفعليّة في الترتيب العِداني: رغوة، ألياف، طبقات. إنه مادة مُتحوّلة TOURNEE. وفي أية حالة يكون فيها، فإن البلاستيك يحتفظ بمظهر نديفي (سبخي)، بشيء غريب، «كريمي» أو جامد. إنه العجز عن الوصول إلى مكانة الأملس المنتصر على الطبيعة، لكن ما يخونه أكثر هو الصوت: إذ أنَّ صوته أجوف ومسطح في الآن نفسه: ضجّته تحللهُ، كما الألوان، لأنه على ما يبدو عاجز عن تثبيتها ما عدا الكيميائية منها: فمن الأصفر والأحمر والأخضر لا يحتفظ إلا بالحالة العدائيّة، لا يستخدمها إلا كما يستخدم الاسم. و هو لا يقوى إلا على إعلان مفاهيم الألوان.

إن دُرجة البلاستيك تعني تطوراً في اسطورة التقليد SIMILI. ونحن نعرف أن التقليد تاريخياً هو استعمال بورجوازي (أول الشعور المستعارة يعود تاريخه إلى عهد الرأسمالية). لكن التقليد، حتى الآن، ظل مطبوعاً بطابع الادّعاء، وكان جزءاً من عالم المظاهر وليس من عالم الاستعمال. وكان يهدف إلى إعادة إنتاج المواد الأكثر ندرة بأقل التكاليف كالماس، والحرير، والريش، والفراء والفضة وكل لمعان العالم الباذخ. البلاستيك المطوي هو مادة منزلية. وهو المادة السحريّة الأولى التي ترضخ للتفاهة PROSAISME. ذلك لأن هذه التفاهة تشكل سبب وجوده المنتصر. وللمرة الأولى تسعى الخدعة لتكون عامّة وليس إلى النُدرة، وفي الوقت نفسه تغيّرت الوظيفة السلفيّة للطبيعة: فلم تعد هي الفكرة والجوهر الصافي الذي نسعى للعثور عليه أو إلى تقليده. إذ هناك مادة مصطنعة أخصب من كل مناجم

العالَم ستحل محلّه وتتحكم حتى باختراع الأشياء. الشيء الفاخر مصدره الأرض دائماً، ويذكر باستمرار، بمصدره المعدني أو الحيواني. وبموضوع الطبيعة التي هو تحقيق مادي لها. البلاستيك بمجملة يبتلعه استخدامه: إذ أننا نخترع الأشياء للاستمتاع باستخدامها. وألغي تدرج المواد. وحلَّ محلها شيء واحد: العالم كله يُحوّل إلى بلاستيك (يَتبَلْسَت) لأننا بدأنا على ما يبدو بصناعة شرايين أورطية من البلاستيك.



« عائلة البشر الكبرى »

قام في باريس معرض كبير للصور الضوئية كان يهدف إلى إبراز شموليّة الحركات البشريّة في الحياة اليوميّة لبلدان العالم كافة: فالولادة، والموت، والعمل، والمعرفة والألعاب تفرض على الناس التصرفات نفسها: هناك إذاً عائلة للإنسان.

The FAMILY OF MAN [(*)]. هذا هو، على الأقل، العنوان الذي أقيم العَرضُ تحته، وهو عنوان جاءنا من الولايات المتحدة. فترجمه الفرنسيون بـ LAGRANDE FAMILLE DES HOMMES = عائلة البشر الكبرى. وهكذا ما كان من شأنه أن يكون تعبيراً حيوانياً ZOLOGIQV لا يحتفظ من تشابه التصرفات إلاّ بوحدة النوع، تأخلق هنا، واتخذ صفة عاطفية. وترانا فجأة وقد عُدنا إلى الأسطورة الغامضة لمفهوم «الجماعة» البشرية، التي تغذي حجتها جزءاً من نزعتنا الانسانية.

هذه الأسطورة تعمل على مرحلتين: أولاً تؤكد اختلاف الأشكال البشرية أو تزاود على المجلوبية EXOTISME، فتظهرُ اختلافات النوع اللامحدودة، وتنوع الألوان [ألوان جلود البشر] وكذلك آفاق التفكير والعادات. فنستمتع قاصدين بتشويش صورة العالم. ومن هذه التعدديّة نستخلص إجماعاً: العالم يلد، ويعمل ويضحك ويموت بالطريقة نفسها في أي مكان. وإذا ما زالت بعض هذه الأفعال ACTES تحتفظ بخصوصيّة عرقيّة، فهذا يعني أقلها أنه يوجد في أعماق الواحد

(*) : عائلة الانسان، بالانكليزية في النص [م].

منا «طبيعة» مماثِلة، وأن تنوعها، ليس إلاّ شكلي لا ينفي وجود أســاس مُشْتَرك. وهذا يعني افتراض جوهر بشري، وبهذا يعود ا لله ليدخـل معرضنـا مـن جديـد: فتنوع البشر اعتراف بقوّته وبغناه. ووحــدة حركـاتهم تـدل علـىَ إرادتـه. هـذا مـا أوحى إلينا به المنشور التوضيحي للمعرض، والذي يؤكد، بقلم أندريــه شـامصون: «أن هذه النظرة إلى الوضع البشري ينبغي أن تشبه قليلاً عَطفَ الرب على مَنَمَلتنـا الآنيّة والسامية».

الرسم الروحي تضاعِف من حدّته الاستشهادات التي ترافقُ كل موضــوع مـن موضوعات المعرض: وَغالباً ما تكون هذه الاستشــهادات عبـارة عـن أقـوال مـأثورة «بدائية»، وآيات من العهد القديم. وكلها تتحـدث عـنِ الحكمـة الخـالدة، وعـن نظام تأكيدات فرٍّ من التاريخ: «الأرض أمٌ لا تهلك أبـداً، كـل الخـبز والملـح وقـل الحقيقة، الخ». إنها هيمنة الحقائق الوعظيّة وربط عهود البشـرية بـأكثر درجـات هويتها حيادية. هناك حيث لا يعوذ قيمة لحتمية البدهيـات إلاّ مـن خـلال لغـة «شاعرية» بحتة. كل شيء هنا. بما في ذلك مضمون الصور وجاذبيتها، والخطـاب الذي يبّررها يهدف إلى إلغـاء الـوزن الحاسم للتـاريخ. لقد وضعونـا علـى سـطح هوية، ومنعونا، عن طريق العاطفة، من الدخول في تلك المنطقة اللاحقة للتصرفات البشريّة، هناك حيث الإغتراب التاريخي يوصي بتلك «الاختلافـات» الـتي نطلـق عليها هنا بكل بساطة اسم «اللاعدالات». أسطورة «الوضع » الإنساني هذه تسـتند إلى كذبة قديمة جداً تنطوي دائماً على وضع الطبيعة في عمق التاريخ. كـل نزعـة إنسانية تفترض أنه إذا حككنا تاريخ الناس قليلاً، فإن نسبية مؤسساتهم أو التنوع السطحي لجلودهم (ألوانهم) (لكن لماذا لا نسأل أهـل إيميـت تيـل، ذلـك الزنجـي الشاب الذي قتلهُ البيضُ، عن رأيهم بعائلــة البشـرية الكـبرى؟) فسـوف توصلنـا سريعاً إلى فلّيس(*) عميق لطبيعةٍ بشريةٍ شـاملة. أمـا النزعـة الإنسـانيّة التقدميّـة، فعليهـا أن تفكـّر دائمـاً بقلـب عبـارات هـذا التزييف القديـم رأسـاً علـى عقـب، والاستمرار في صقل الطبيعة و«قوانينها» و«حدودها» بهدف اكتشاف التاريخ وفرض الطبيعة في نهاية المطاف، باعتبارها، هي نفسها تاريخية.

(*): فلّيس، TUF اسم نَعتي يُطلـق علـى تكوينـين مسـاميين مـن طبقـات الأرض: التكويـن الرسـوبي والتكوين الثوراني. [م]

ها كم مثالين عرفناهما من معرضنا، الولادة، والموت. نعم، إنهما حقيقتان من حقائق الطبيعة، وهما حقيقتان كونيّتان، لكن إذا نزعنا التاريخ منهما، فلا يبقى شيء نقوله، وعندها يصبح التعليق مجرد لغو. إخفاق الصورة الضوئية يبدو لي هنا صاعقاً: فإعادة قول الموت أو الولادة لا تعلمنا شيئاً. ولكي تصل هاتان الحقيقتان الطبيعيّتان إلى مستوى اللغة الفعلية لا بدّ من دمجهما في نظام المعرفة، أي افتراض أننا قادرون على تغييرهما، وبالتالي إخضاع طبيعتهما إلى نقدنا بوصفنا بشراً. إذ مهما كانت شموليّتهما فهما خطان من خطوط كتابة تاريخيّة. لا شكّ أن الطفل يُولد دائماً، لكن ما الذي يهمنا، ضمن الحجم العام للمشكلة البشرية، من «جوهر» هذه الحركات مقابل أشكال كينونتها، التي هي أشكال تاريخية؟ سواء وُلدَ الطفل، بشكل جيد أم سيء، وسواء سبب أم لم يسبب الآلام لأمّه، وسواء كان مصيره. الموت أم لا، وسواء وصلَ إلى هذا الشكل أو ذاك من أشكال المستقبل، فهذا ما ينبغي على معارضنا أن تقوله لنا. وليس عن الولادة الشعرية الخالدة. وهذا نفسه ينطبق على الموت: فهل ينبغي لنا فعلاً أن نمجد جوهره مرّة أخرى، والمخاطرة بأننا لا زلنا قادرين على مقاومته؟ هذه السلطة التي لا تزال شابة، وشابة جداً هي التي ينبغي علينا تعظيمها وليس تعظيم الهوية العقيمة للموت «الطبيعي». وماذا نقول عن العمل الذي يضعه المعرض في عداد الوقائع الكوْنيّة الشاملة، ويربطه بالولادة وبالموت كما لو كان الأمر يتعلق بنظام الحتميّة نفسه؟ أن يكون العمل حقيقة سلفيّة لا يمنع أبداً من أنه يظلّ حقيقة تاريخيّة تماماً. أولاً، وحتماً، في أشكاله كلها، وفي بواعثه.... وغاياته ومكتسباته، لدرجة أنه لن يكون أبداً من الأمانة خلط العامل المُستَعمَرَ والعامل الغربي في كيان حركي واحد (اسألوا العملا القادمين من شمال أفريقيا القاطنين في منطقة لاغوت دور عن رأيهم بعائلة البشر الكبرى). ثم أننا نعرف، من خلال حتمية العمل نفسها، أنه «طبيعي» طالما أنه «مُرْبح»، وحينما نغيّر حتمية الربح، فإننا سنغير ربما ذات يوم حتمية العمل. هذا العمل المؤرْخن تماماً هو الذي ينبغي أن يحدثونا عنه وليس عن الجماليّة الخالدة للحركات الكادحة.

إني أخشى كثيراً ألا يكون التبرير النهائي لهذه الآدميّة ADAMISME في إعطاء جمود العالم ضمانة «حكمة» و«شاعرية» لا تخلدُ حركات الإنسان إلاّ بهدف إبطال مفعولها.



في الميوزيك هول(*)

مهما بلغ زمن المسرح، فإنه يظلُّ زمناً مُتَّصلاً. أما زمن المنوعات (الميوزيك هول) فهو، بالتعريف، زمن متقطع. إنه زمنٌ فوري (مباشر). وهنا يكمن معنى المنوعات: ليكن الزمن المسرحي زمناً مضبوطاً، وحقيقياً وكوكبيّاً، أي زمن الشيء نفسه وليس زمن توقعه (المأساة) أو مراجعته (الملحمة). وميزة هذا الزمن الحرفي هي أنه الوحيد القادر على خدمة الحركة، لأنه من الواضح أن الحركة لا توجد بوصفها مشهداً إلاّ انطلاقاً من اللحظة التي ينقطع فيها الزمن (نرى هذا في الرسم التاريخي، حيث تقوم حركة الشخصيّة) المباغِته ـ وهذا ما سميتهُ في موضع سابق بالنومن NUMEN ـ بتعليق المدة). في العمق، الحقيقة ليست مجرد تقنية تسلية، إنها شرط الخِدعة (بالمعنى البودليري للكلمة). وإخراج الحركة من لُبّها الزمني الناعم، وتقديمها في حالة تفصيليّة نهائية، تمنحها شكل العيانيّة المجردة VISUALITE، وتخليصها من كل عِلة، واستهلاكها كمشهد وليس كدلالة، تكلم هي الجماليّة الأصيلة لمسرح المنوّعات. أشياء (الفطاسين(**)) وحركات (البلهوانيين) المنفصلة عن الزمن (أي منفصلة عن العاطفة PATHOS وعن العقل LOGOS في الوقت نفسه) تلمعُ كالزينات الصافية، تذكر بالدقة البودليرية الباردة حول الحشيش، وبعالم مُطهرٍ تماماً من كل أشكال الروحانيّة، لأن هذا العالم قد تنازل تماماً عن الزمن.

(*) : مسرح المنوعات حيث تؤدي الرقصات والألعاب البهلوانية بالاضافة إلى الغناء.[م]

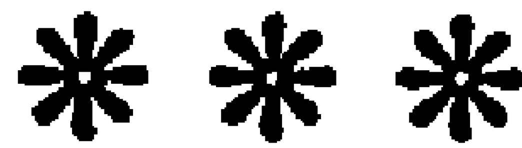
(**) : وتأتي بمعنى «غاسل الأواني في مطعم». المعنى المقصود غير واضح، مع أني أرجح ذلك الوارد أعلاه [م].

إذاً، فكل شيء جاهز في مسرح المنّوعات بهدف التحضير الحقيقي لارتقاء الشيء والحركة (وهذا لا يمكن أن يحدث في الغرب الحديث إلا ضد المشاهد السيكولوجيّة وضد المسرح بشكل خاص). تتكوّن الواحدة من مواد مسرح المنوعات تقريباً دائماً من حركة ومن مادة: الدهانات ووسيلتها (مِقفزها) المبرَنَقة، وأجسام البهلوانيين المتبادلة، والراقصين، وبهلوانية الرَجُلين ANTIPODISTES (وهي مواد أفضلها لأن الجسم يوضع فيها بنعومة: وهو ليس شيئاً قاسياً وليس مقذوفاً كما هو الحال في البهلوانية الصِرفة، إنه بالأحرى مادة طرية وكثيفة، وتساير أقصر الحركات)، والنحاتون الهزليون بمعاجينهم متعددة الألوان، والحواة الذين يلتهمون الورق والحرير والسجائر، والنشالون وهم ينشلون الساعات ومحافظ النقود، الخ. إذاً، فالحركة ومادتها هما الأداتان الطبيعيتان لِقيمة ما وصلت إلى الخشبة إلا بفضل مسرح المنوعات (أو السيرك). الذي هو العمل. مسرحُ المنوعات، على الأقل في جُزئه المنوع (لأن الأغنية التي تحصل على النجوميّة الأمريكيّة تنشأ عن أسطورية أخرى). هو الشكل الجمالي للعمل. فكل مادة (نمرة) تُقدم فيه سواء على شكل ممارسة لجهد أم لنتاج. أحياناً يبدو الفعل ACTE (فعل لاعب الخفة، أو البهلواني، أو التقليد) تارة كخلاصةٍ نهائية لليلة طويلة من التدريب، وطورا يعادخلق العمل (عملْ الرسامين والنحاتين، والهزليين) بشكل كامل أمام الجمهور، منذ البداية. على أية حال، ذلك الحدث الناتج هو حدث جديد، وهذا الحدث يتكوّن من الكمال الضعيف للجهد.

أو بالأحرة حينما يكون الجهد خدعة أكثر دقّة، فإنك تقبض عليه وهو في ذروته، عند هذه اللحظة المستحيلة تقريباً، حيث سيتلاشى [الجهد] في تماميّة تحَقِقِهِ دون أن يتخلى، مع ذلك عن المخاطِرةِ باخفاقه. في مسرح المنوعات، كل شيء تقريباً مُكتسب. لكن هذا الـ تقريبا هو الذي يكوّن المشهد، ويحفظ له فضيلته بما هو عمل، على الرغم من جاهزيتهِ. إنّ ما يتيح مسرح المنوعات إظهاره، ليس نتيجة الفِعل إنما شكل كينونته، إنه رقة سحطه الناجح. وهذه طريقة لجعل حالة متناقضة من التاريخ البشري ممكنة: وهي أن يكون مجموع العضلات القاسية لعمل صعب، والنعومة الهوائية لفعل مُنحدر من سماء سحرية في الوقت نفسه مَنظورين في حركة الفنان: مسرح المنوعات هو العمل الإنساني المخلد والمتسامي. الخطر والجهد مُعَبَّرٌ عنهما في الوقت الذي يُدْركان فيه في جو الضحك أو في جو الرضى.

طبعاً ، لا بدّ أن يتوافرَ في مسرح المنوعات إذهال عميق يمحو عن التعب كل شكل من أشكال الخشونة ولا يترك فيه سوى صورتها. هناك تهيمن الكرات اللامعة والعصي الخفيفة، وقطع الأثاث المُوَنْبَبَة، والحرائر الكيميائية، والبياضات الصرّارة [من صرير] والهراوات المتلألئة ، البذخ المرئي هنا يُظهرُ السهولة، الموضوعة في ضوء (وضوح) الجواهر، وقيد الحركات: أحياناً يكون الإنسان دعامة منتصبة، شجرة تتسلقها امرأة ـ طائرة، وأحياناً أخرى تكون السهولة موضوعاً مشتركا بين كل من في القاعة، كالحس بالاندفاع، وبالجاذبيّة غير المقهورة بل المُصَعّدة بفضل القفز. في هذا العالم المُعْدَن، تنبثق أساطير الإنتاش (التوالد) القديمة، وتعطي لعرض العمل هذا ضمانةَ حركات طبيعيّة قديمة بما أن الطبيعة هي دائماً صورة مستمرة، أي صورة السهل.

هذا السحر الفصلي لمسرح المنوعات هو أساساً سحر مديني: ليس من قبيل المصادفة أن مسرح المنوعات هو واقعة أنجلو ـ ساكسونيّة نشأ في عالم التجمعات المدينية المفاجئة ومن أساطير العمل الصاحبية (•) : إعلاء الأشياء، والمعادن، والحركات المُتخيّلة، وتصعيد العمل عن طريق الغائه السحري، وليس عن طريق تكريسه، كما هو الحال في الفولكلور الريفي، وكل هذا يشكل نوعاً من خدعة المدينة، المدينة ترفضُ فكرة الطبيعة المتجانسة، وهي تُرجع الفضاء إلى استمرارية للأشياء الصلبة اللامعة، المنتجَة التي يعطيها فعل الفنان مكانة الفكر الإنساني المحترم: العمل ، لا سيما حين يكون مُؤسطراً يصنع المادة الجيدة، لأنه يبدو وكأنه يتأملها بشكل لا نظير له، الأشياء المُعْدَنَة، المقذوفة ، المُتَلقاة، والمجسوسة، وكل لمعان الحركات المتحاورة أبداً مع الإشارات، هذه الأشياء تفقد هنا المكابرة المشؤومة لعشوائيتها: حينما تكون الأشياء مصطنعة واستخداميّة، فإنها تكفّ عن أن تكون لحضة إضجار.



(•): QURKERISTE: شيعة الصاحبيين البروتستانتيّة تدعو إلى السلام والبساطة وحب البشر. [م].

غادة الكاميليا

لا أدري في أي مكان لا يزال عرض غادة الكاميليا مستمراً (وقد عُرضت منذ فترة في باريس). لا بدَّ لهذا النجاح من التنبيه إلى أسطورية حول الحب الذي ربما لا زال موجوداً، لأن اغتراب ما رغريت غوتييه أمام طبقة السادة ليس مختلفاً في أعماقه عن اغتراب البرجوازية الصغيرة اليوم في عالم مصنف أيضاً. الحقيقة أن الأسطورة الرئيسيّة لغادة الكاميليا ليست في الحب، بل في الاعتراف. فما رغريت تحب ليتمّ الاعتراف بها، ولهذا فإن مشاعرها تأتي من الآخرين. أما أرمان (وهو ابن مُحَصِّل أموال عام) فيعاني من حب كلاسيكي، بورجوازي ورثه عن الثقافة الجوهرية ESSENTIALISTE واستمر وجودها في تحليلات بروست: إنه حب تمييزي، حب المالك الذي يحمل فريسته. حبٌ باطني لا يعترف بالعالم إلا في أوقات مُتقطعة ودائماً من خلال الشعور بالإحباط كما لو أن العالم لم يكن أبداً سوى تهديد بالسرقة (غيرة، تشوّش، احتقار، قلق، ابتعاد، تقلب مزاجي، إلخ). أما حبّ مارغريت فيقع على الطرف النقيض. أولاً تأثرت مارغريت بإحساسها أن أرمان.... يعترف بها، ولم يكن الهيام بالنسبة إليها فيما بعد إلاّ توسلاً دائماً لهذا الاعتراف: لهذا . فإن التضحية التي تقدمها إلى السيد دوفال بتنازلها عن أرمان. ليست أخلاقيّة على الإطلاق (على الرغم من التشدّق الكلامي). إنها تضحية وجودية، ليست سوى نتيجة منطقيّة لفرضيّة الاعتراف، ووسيلة رفيعة (أرفع من الحب بكثير) لكي تكسب اعتراف عالم السادة بها. وإذا ما أخفت مارغريت تضحيتها وغطتها بغطاء الوقاحة، فهذا لم يحصل إلاّ حينما صارت الذريعة أدباً بالفعل: النظرة المُعترفة بالبورجوازيين

أُنيطت هنا بالقارئ، الذي بدوره، يعترف بمارغريت من خلال احتقاره لعشيقها.

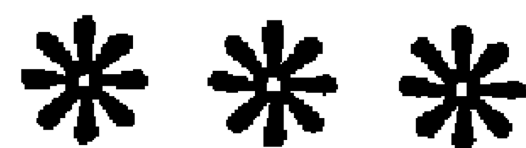
هذا يعني ان سوء التفاهم الذي عجّل بالحبكة يخلو هنا من الطابع السيكلوجي (حتى لو كانت اللغة مفرطة في سيكلوجيتها): أرمان ومارغريت لا ينتميان إلى الوسط الاجتماعي نفسه، والعلاقة بينهما ليست علاقة بينهما مأساوية على طريقة راسين، ولا علاقة تكلف على طريقة ماريفو. الصراع خارجي. فنحن هنا لسنا إزاء هيام منقسم على نفسه، إنما أمام هيامين من طبيعة مختلفة لأنهما ناشئان عن مواضع مختلفة في المجتمع. فهيام أرمان، هذا النمط البورجوازي ذو النزعة التملكيّة هو، بالتحديد، قتل للآخرين. وهيام مارغريت عاجز عن تتويج الجهد الذي تبذله لتحقق الاعتراف بوجودها، إلا بتضحية ستشكل بدورها القتل غير المباشر لهيام أرمان. إن مجرد الاختلاف الاجتماعي الذي وصلته، المعارضة الإيديولوجيّة العشقيّة وضخمته ، لا يمكن أن ينشأ عنه سوى حب مستحيل، استحالة يمثل موت مارغريت (مهما كانت مقنعة على الخشبة)، إلى حد ما، رمزاً جبرياً لها.

الفرق بين الحبيّن ناشىء حتماً عن الفرق بين وضوحين: أرمان يعيش في ماهية الحب وخلوده. أما مرغريت فتعيش في وعي اغترابها، وهي لا تعيش إلا في هذا الاغتراب: انها تعرف ذاتها، وتريد، إلى حد ما، أن تكون محظيّة، وتصرفاتها الساعية للتآلف مع البيئة، هي أيضاً تصرفات اعتراف: فأحياناً تفرط في تحمل مسؤولية اسطورتها وتغرق في دوّامة الحياة الكلاسيكية للمحظيّة (التي تشبه أولئك الشاذين جنسياً الذين يتحملون مسؤولية أنفسهم بالإفصاح عن حالتهم). وأحاناً أخرى تعلن..عن قدرة على التجاوز تهدف إلى جعل الآخرين يعترفون بالتفاني من أجل ظرف معيّن أكثر من الاعتراف بفضيلة «طبيعيّة»، كما لو كانت وظيفة التضحية ليس أبداً إظهار قتل المحظيّة التي تمثلها، بل على العكس. إظهار محظيّة تفضيليّة ضُخمَت، دون أن تفقد شيئاً من ذاتها، بشعور بورجوازي عالي المستوى.

هكذا نرى كيف يتحدد المضمون الأسطوري لهذا الحب الذي يشكل نمط الحياة الشعورية للبورجوازية الصغيرة. وهذه حالة خاصة من حالات الأسطورة

المحددة بنصف وضوح، أو حتى نكون أكثر دقة، بوضوح طفيلبيّ (وهذا نفسه الذي اشرنا إليه في الواقع التنجيمي).

مارغريت تعرف اغترابها، أي أنها ترى الواقع على أنه اغتراب، لكنها تُطيل هذه المعرفة بتصرفات عبودية بحته. أو أنها تمثل دور الشخصية الذي ينتظره السادة منها، أو أنها تحاول الانضمام إلى قيمة داخلية خاصة بعالم السادة هذا. وفي الحالتين، مارغريت ليست أبداً أكثر من وضوح مُغترب: ترى أنها تتألم، لكنها لا تتخيل أي علاج لألمها سوى العلاج الطفيلي: إنها تعرف بأنها شيء لكنها لا تفكر لنفسها بمنحى آخر سوى أن تؤثث متحف السادة. وعلى الرغم من بشاعة الحبكة، فإن شخصية كهذه لا تخلو من بعض الثراء الدرامي: لا شك أن هذه الشخصية ليست مأساوية (القدر الذي ينيخ على مارغريت هو قدر اجتماعي وليس قدراً ميتافيزيائياً) ولا هي هزلية (لأن تصرف مارغريت سببه ظرفها، وليس ماهيتها) ولا هي بالطبع شخصية ثورية (لأن مارغريت لا تمارس أي نقد إزاء اغترابها). لكن ينقص هذه الشخصيّة الشيء القليل لكي تصل إلى مصاف الشخصييّة البريختيّة: شخص مغترب لكنه يخضع للنقد. إن ما يبعد هذه الشخصيّة عن الشخصيّة البريختيّة ــ وبشكل أكيد ــ هو وضعيّتها POSITIVITE: ماغريت غوتيه «مؤثرة» من خلال مرضها بالسل الرئوي، ومن خلال عباراتها الجميلة. وهي تمسك بمجمل جمهورها وتوصل عماها إليه: لأنها حمقاء مؤقتاً إلا أنها فتحت أعين البورجوازية الصغيرة، متشدقة ونبيلة، وجدية، لهذا فقد حذرت ذلك الجمهور.



من هم المثقفون بالنسبة إلى بوجاد ؟ إنهم ، أساساً، «الأساتذة» («السوربونيّون، المَرْبّون البواسل، المثقفون في مراكز المحافظات») . والفنيون («تكنوقراطيون، خريجو البوليتكنيك، متعددو المواهب أو متعددو اللصوصيّة»). ربما كانت قسوة بوجاد إزاء المثقفين قائمة على حقد مادي: «فالأستاذ» انتهازي. أولاً لأنه يقبض أجراً شهرياً («عزيزي بيبرو، لم تكن تدرك سعادتك حينما كنتَ مأجوراً») (1). ثم لأنه لا يصرح عن دروسه الخاصة. أما بالنسبة للفنيّ، فهو ساديّ، لأنه يضطهد دافعي الضرائب تحت شعار المراقِب. لكن، وبما أن البوجاديّة قد سعَت إلى تكوين أنماطها الأوليّة الكبرى، سرعان ما نُقِلَ المثقف من الفئة المالية إلى فئة الأساطير .

والمثقف مثله مثل أي كائن أسطوري، فهو يدخل في ثيمة عامة، في جوهر: هو الهواء أي (على الرغم من أنّ هذه الهوية تعوزها العلميّة) الفراغ. وبما أن المثقف علوي، فإنه يطير، لا «يلتصق» بالواقع (والمقصود بالواقع الأرض طبعاً، تلك الأسطورة الغامضة التي تدل على الجنس، والريفيّة، والمحافظات، والحس السليم ، والغامض المتعدد، كل هذا يعني الواقع). صاحب المطعم الذي يستقبل عنده المثقفين باستمرار يسميّهم بـ «الطوّافات» وهي صورة تقليليّة لأنها تنزع عن الطيران القوة الرجوليّة التي تتمتع بها الطائرة: المثقف ينفصل عن الواقع، لكنه يبقى في الهواء، في موضعه يدور حول نفسه، وصعوده هو صعود رِعديد. والمثقف بعيد عن السماء الدينيّة وعن أرض الحس السليم الصلبة. ما يعوز المثقف هي «الجذور» المتأصلة في قلب المجتمع. والمثقفون ليسوا مثاليين ولا واقعيين، إنهم كائنات غائمة، «بلهاء». وارتفاعهم الصحيح لا يتجاوز ارتفاع الغيمة، ارتفاع ذلك الكلام الأريستوفانيّ المكرور (المثقف كان يعني إذا سقراط). وبما أنّ المثقفين معلقون

في الفراغ العلويّ، فهم جميعاً ممتلؤون به، إنهم «الطبل الذي يقرع بفعل الهواء»: نرى هنا ظهور الأساس، الذي لا محيد عنه، لمجمل الموقف المضاد للثقافة: الاشتباه باللغة، إرجاع كلام الخصم إلى مجرد ضجة طِبقاً لتلك الطريقة الدائمة التي تميز الماحكات البورجوازيّة الصغيرة التي تنطوي على الكشف لدى الآخرين عن عجز يُضاف إلى ذلك الذي لا يراه الإنسانُ في نفسه، وتحميل الخصم تبعات أخطائه، وتسمية عماه بالغموض، وتشوشه الكلامي بالصمم.

إن «علوّية» العقول «العليا» تُخلَطُ هنا بالتجريد، لا شكّ بسبب حالة مشتركة بين العلوّ وبين المفهوم، وهذه الحالة هي الانحراف. والتجريد المقصود هنا تجريد ميكانيكي، باعتبار أن المثقفين ليسوا سوى آلاتٍ للتفكير (ما يعوزهم هنا ليس «القلب» كما يقول الفلاسفة العواطفيون، بل «المهارة» وهي نوع من التكتيك الذي يغذيه الحدس). ثيمة التفكير الآلي هذه تتمتع طبعاً بصفات رائعة تعزّز الأذية فيها: أولاً الماحكة (لأن المثقفين شكاكون أمام بوجاد) ، ثم الخبث، لأنّ الآلة، في تجرّدها ، هي ساديّة: موظفو شارع ريفولي، هم عبارة عن «فاسقين» يستمتعون بإيلام دافعي الضرائب: وهم عملاء النظام ، وهم جانبهُ المُتَشدد، هذا الاختراع العظيم ذو التكاثر السلبي، الذي كان يطلق الصرخات في وجه ميشليه، كما كان يعتقد اليسوعيّون. وخريجو البوليتكنيك لهم عند بوجاد الدور نفسه الذي كان لليسوعيين بالنسبة لليبراليي الماضي: فهم مصدر الشرور المالية كافة (عن طريق شارع ريفولي، حيث يطلق عليه الجحيم من باب التورية)، انهم بُناة نظام يخضعون له فيما بعد كالجثث، PERENDE AC CADAVER كما يقول اليسوعيون .

ذلك لأن العلم، كما يراه بوجاد، هو أهل للافراط. وبما أن أية واقعة بشرية، حتى لو كانت عقلية، لاتوجد إلاّ بما هي صفة، فيكفي أن نقارنَ حجمها بمقدرة البوجاديّة المتوسطة حتى تقرر أنها فائضة. من المحتمَل أن مبالغات العلم تشكل تماماً فضائله، وأنه [العلم] يبدأ من حيث يجده بوجاد عديم الجدوى. لكن هذا التكميم ثمين في البلاغة ألبوجاديّة لأنه يوَلد الوحوش، أي خريجي البوليتكنيك، وهم أصحاب العلم الصافي، المجرد الذي لا ينطبق على الواقع إلا على شكل عِقابي(*)

(*) : غالبيّة الاستشهادات مأخوذة عن كتاب بوجاد: اخترت الصراع.

ليسَ هناك حكم بوجاد وحده حول خريجي البوليتكنيك (والمثقفين) فهناك أحكام أخرى مؤنسة. لكن لا شك أنه بالإمكان «تصحيح» وضع «المثقف في فرنسا». أن ما يعاني منه المثقف هو التضخم الزائد (وبالتالي يمكننا إجراء عملية له) وهو أنه أضاف إلى الكمية الطبيعية لذكاء التاجر الصغير شيئاً من الثقل المفرط: هذه الإضافة تتكون من العلم نفسه، العلم الموَضّع والمُفَهَم في الآن نفسه، وهي نوع من المادة الوازنة التي تلتصق بالإنسان أو تنتزع عنه كالتفاحة المتحركة أو قليلُ الزبدة الذي يضيفه العطار أو يُنقِصهُ ليحصل على وزنة صحيحة. ان كون البوليتكنيكي مشدوه بالرياضيات فهذا يعني، بعد أن يتجاوز نسبةً معينةً من العلم، أننا نتطرق إلى العالم الكميّ للسموم.. حينما يخرج العلم من الحدود السليمة للتكميم QVANTIFICATION، فستزول الخطوة عنه طالما صرنا عاجزين عن تحديده على أنه عمل. المثقفون، والبوليتكنيكيّون والأساتذة، والسوربونيّون، لا يفعلون شيئاً: إنهم مُدّعو فن ولا يترددون على المقاهي المناسبة إنما على البارات الراقية الواقعة على الضفة اليسارية [لنهر السين]: وهنا يبرز موضوع عزيزٌ على كل الأنظمة القويّة: وهو مواحدة الحياة الثقافية بالبطالة: فالمثقف، بالتعريف، كسول، ولا بدّ من وضعه في خضم العمل وتحويل فعالية لا تقاس إلا من خلال إفراطها الضار، إلى عمل محسوس. أي أن يكون العمل خاضعاً للمقاييس البوجاديّة. ونحن نعرف أنه لا يوجد عمل أكثر تكميماً — وبالتالي أكثر نفعاً - من حفر الثقوب وتكويم الحجارة. هذا هو العمل في حالته الأصليّة، وهو العمل الذي تحتفظ به منطقياً الأنظمة ما بعد البوجاديّة لكل مثقف عاطل عن العمل. تكميم العمل هذا يستتبع طبعاً تدعيماً للقوة الجسدية، قوة العضلات، وقوة الصدر. وقوة الذراعين. بينما الرأس يظل مكاناً مشبوهاً طالما أن منتوجاته نوعيّة وليست كميّة. هنا نعثر على فقدان الثقة المكرّرة بالدماغ (السمك يتعفن من رأسه») هذا ما يقوله أصحاب بوجاد غالباً) الذي تكمن نكبته الحتمية في طرفيّة موقعة الكائن في أعلى الجسم قريباً من الغيمة بعيداً عن الجذور. وهم يستغلون غموض العُلوّية حتى النهاية. وتتكوّن هنا نظرية في علم نشأة الكون COSMOGOMEE سوف تعتمد باستمرار على تشبيهات مُبهمة بين الجسدي والأخلاقي والاجتماعي. وعلى أن الجسد يصارعُ ضد الرأس، وهذا هو صراع الصغار، صراع الغامض الحيوي ضد ما هو في الأعلى EN - HAUT.

وقد سارع بوجاد نفسه إلى إبراز أسطورة قوته الجسدية بما أنه يحمل شهادة مُرشِد MONITEUR ، خريج ألمانيا الاتحادية، ولاعب روغبي، وهذه السوابق كلها تضمن قيمته: القائد يقدم لقواته قوة يمكن قياسها أساساً في مقابل الحصول على ولائها، بما أن هذه القوة هي قوة الجسد. النفوذ الأول لبوجاد (المقصود هو أساس الثقة التجارية التي يمكن منحه إياها) تكمن في مقاومته («بوجاد، هو الشيطان بعينه، إنه إنسان لا يتعب») . حملاته الأولى كانت، قبل كل شيء، عبارة عن أداءات جسمانية كانت تصل حتى الأداءات فوق البشرية («إنه الشيطان بعينه») . هذه القوّة الفولاذيّة تبرزُ كليّة الحضور UBIQUITE (بوجاد في كل مكان في الوقت نفسه). إنها قوّة تلوي المادة نفسها (بوجاد يعطل كل السيارات التي يستخدمها). ومع ذلك فبوجاد يتمتع بقوة أخرى غير قوّة المقاومَة: وهي نوع من الجاذبية الجسدية الممنوحة له، فضلاً عن القوة ـ السلعة، كواحد من تلك الأشياء الزائدة التي بواسطتها ـ تبعاً لقوانين قديمة جداً ـ كان المشتري يكبّل البائع بملكب عقاري: هذا «البخشيش» الذي يؤسس القائد ويظهر كما المخصّص للنوعيّة في اقتصاد التقدير هذا، إنه صوته. لا شك أن هذا الصوت ناتج عن مكان مُفضّل من الجسد، وهو مكان أوسط و عاضِل في الوقت نفسه، أي التجويف الصدري الذي يشكل في مُجمل هذه الأسطوريّة الجسديّة نقيض الرأس تماماً. لكن الصوت ناقلُ الكلمة المُصلِحَة لا يخضع لقانون الكميّات القاسي: في صيرورة الابتذال، مصير الأشياء الشائعة، يقيم الصوت وهشاشته ، تبعَة مَجيدة للأشياء الباذخة، بالنسبة . بالنسبة للصوت، ليس الاحتقار البطولي للتعب، والتحمّل الشديد، هو ما يلزم: بل هي المداعبة الرقيقة للبخاخ، ومساعدة الميكروفون الرخوة. صوت بوجاد يتلقى، عن طريق التحويل، قيمة دقيقة ومدهشة، في اسطوريات أخرى، هي من شأن دماغ المثقف ومن البدهي أن يتمتع معاونو بوجاد بالهيبة نفسها، وهي هيبة أكثر فظاظة، لكنها مع ذلك أقل شيطانية: أي هيبة المتين COSTAVD : «الفحل لوناي، وهو لاعب روغبي سابق، بساعديه الشَعورين القويين.. لا يشبه أبداً ابن مريم [المسيح]»، وكانتالو، «طويل، قوي، منحوت من كتلة، ذو نظرة مستقيمة، قبضة يده رجولية وحرّة». لأن الاكتمال الجسدي يؤسس وضوحاً أخلاقياً، كما تقول قاعدة إدغامية قديمة CRASE. يخامرنا الشك في أنّ الجوهر المشترك بين كل هذه الاعتبارات هو الرجولة (الفحولة) التي ينوب «الطبع» عنها من الناحية الأخلاقية. والطبع منافس للذكاء

الذي لا تقرّبه السماء البوجادية. حيث يحل محلّه فيْها فضيلة فكريّة خاصة وهي المهارة. البطل. عند بوجاد. كائن يتمتع بالعدوانيّة والخبث في الوقت نفسه («إنه ولدٌ داهية») . هذه الخدعة ـ مهما كانت عقلية (ذكيّة) فإنها لن تعيد إدخال العقل المكروه في السماء البوجاديّة: لأن الآلهة البورجوازيّة الصغيرة تعطيها أو تسحبها كما تشاء. وفقاً لنظام معيّن من الحظ: إنها هبة جسديّة تقريباً تشبه حاسّة الشم الحيوانية. والحظ ليس سوى ثمرة نادرة من ثمار القوّة. وسلطة سريعة الاستجابة لالتقاط الريح («أنا ـ أسير بتوجيه الرادار»).

على العكس ـ فإن المثقف مدان بسبب بشاعته الجسديّة: مَنْدِس(*) قبيح كَأسَ البستوني. وهيئته تشبه زجاجة من زجات ماء فيشي (وهو احتقار مزدوج للماء ولعسر الهضم). وبما أن الكائن الثقافي ملتجىء في تضخم رأس ضعيف وعديم الفائدة. فهو مصاب بأشد العاهات الجسديّة وهي التعب (البديل الجسدي للانحطاط): ومع أنه عاطل عن العمل فهو متعبٌ بالوراثة. تماماً كالبوجادي الذي على الرغم من أنه عامل نشيط فهو مُعافى. وهنا نصل إلى الفكرة العميقة المتعلقة بأخلاقية الجسم البشري: وهي فكرة الجنس RACE: المثقفون يكوّنون جنساً. والبوجاديون يكوّنون جنساً آخر.

ومع ذلك فإن لبوجاد مفهومه حول الجنس. وهو مفهوم متناقض للوهلة الأولى . وبما أن بوجاد قد لاحظ أن الفرنسي المتوسط هو نتاج خليط متعدد (وهي نغمة معروفة إذ يقال إن فرنسا بوتقة الأجناس). تنوع الأصول هذا هو الذي يقابله بوجاد، بشكل رائع. بتلك الطائفة المحدودة التي لم تتزاوج أبداً إلا فيما بينها (المقصود بهذا اليهود طبعاً). ويصرخ بوجاد حينما يشير إلى مَندِس فرانس بقوله: «أنت هو العنصري » ثم يتابع مُعلِقاً: «من بيننا نحن الاثنين. هو الذي يمكن أن يكون عنصرياً. لأنه ينتمي إلى جنس». وهنا يمارس بوجاد دوّن خوف ما يسمى بعنصرية الخليط. لأنَّ الخليط الذي طالما امتدح. لم يمتزج أبداً، كما يقول

(*) : بيير مَنْدِس فرانس. رجل سياسي فرنسي (1907 ـ 1985). كان أحد قادة الحزب الراديكالي صار رئيسا للوزار (1954 ـ 1955) شهدت حكومته بنهاية الحرب الهندية الصينيّة واستقلال تونس. ترك الحزب الراديكالي عام 1959. وكان صديقاً حميماً وأستاذاً للرئيس الفرنسي السابق فرانسوا ميتران. [م].

بوجاد، إلاّ بال ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد، أي الخليط نفسه، بنفسه. طبعاً فكرة «الجنس» المركب هي فكرة هامة، لأنها تسمح باللعب تارة على التوليفيّة وطوراً على «الجنس ». في الحالة الأولى، ترى بوجاد يتصرف بفكرة قديمة كانت ثورية في وقتها، وهي فكرة الأمة التي ألهمت كل اتجاهات الليبرالية الفرنسيّة (ميشليه ضد أوغسطين تييري، وجيد ضد بارس BARRES(*)، الخ): «أسلافي السلتيين والأرفيرنيين، كلهم اختلطوا بعضهم بعض . أنا ثمرة بوتقة الغزوات والهجرات ».وفي الحالة الثانية يعثر بوجاد على الموضوع العنصري الجوهري ، وهو الدم السلتي بشكل خاص، دم لوبن (**) LE PEN ، البروتاني العنيد الذي فصِلَ (المقصود هنا بسبب ورطة عنصرية، من صفوف اليسار الجديد، أو الدم الغاليGAVLOIS الذي حُرِم منه مَندِس). كما قلنا عن الذكاء، نحن هنا إزاء توزيع عشوائي للقيم: فمراكمة بعض الدماء (دم آل ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد) لا تنتج دماً صافياً، وقد نظن في النظام المطمئن لإجمال الكميّات المتجانسة. لكن دماءً أخرى (لاسيما دماء التكنوقراطيين المشردين وبلاجنسية) هي مجرد ظواهر وصفيّة، ولذلك فهي غير مُعترف بها في العالم البوجادي . فهم عاجزون عن التزاوج، وبلوغ سعادة الجمع الفرنسي الضخم، هذا «العاميّ»الذي يتعارض انتصاره العدديّ مع تعب المثقفين «المتميزين».

(*) - ميشليه (جول) مؤرخ فرنسي (1798 - 1874). ليبرالي. أستاذاً في الكوليج دوفرانس (1838) [م]

- تييري: مؤرخ فرنسي (1795 - 1856) . [م]

- جيد (أندريه): كاتب فرنسي (1869 - 1951) . [م]

- بارس (موريس): كاتب فرنسي (1862 - 1932) . [م]

- السِلت: مجموعة من الشعوب الناطقة باللغة الهندو - أوروبيّة. سكنهم الأولي كان في جنوب غرب ألمانيا. ثم طردُوا إلى بلاد الغال، واسبانيا، وإلى الجزر البريطانية. خضعوا للرومان في القرن الثاني قبل الميلاد وحتى القرن الأول بعده. بقاياهم نجدها في بروتانيا، شمال فرنسا، وفي بلاد الغال وإيرلندا. [م]

- الأرفيرنيين: شعب غالي يسكن في ما يسمى حالياً بالأوفرن (فرنسا) . [م]

(**) : لوبن: زعيم الجبهة الوطنية في فرنسا، وهي حزب عنصري يحارب الأجانب حتى الآن في فرنسا . [م]

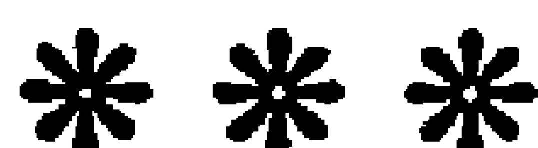
هذه المقابلة العنصرية بين الأقوياء المُتعبين، بين الغـاليّن والمشـردين، وبـين العاميّ والمتميّز ، إنها بكل بساطة ، مقابلة الريف بباريس. باريس تلخص العيب الفرنسي: المنظومـة، السـاديّة، الفكريـة ، التعـب : «بـارِيس وحـش لأن الحيـاة [فيها] فقدت اتزانها، إنها الحياة المضطربة ، المُدوِّخة، المنهكة من الصباح حتـى المساء، الخ» باريس من نوع السم نفسه، وهي جوهر نوعي أساساً (وهو مـا يسـميه بوجاد في موضع آخر، وهو لا يظن أنه يقـول ذلـك، أي الديـالكتيك)، رأينـا أنـه يتعارض مع العالم النوعي للحس السليم ، وقد كانت مواجهة «النوعيّة» بالنسـبة لبوجـاد، اختبـارا حاسمـا، فشعاره: هيـا إلى بـاريس لاسـتعادة نـواب الريـف المعتدلين الذين أفسدتهم العاصمة، إنهم مرتـدّون حقيقيـون عـن جنسـهم، وكـانوا ينتظرونهم في القرية بالشواعيب، هذه القفزة سببت هجرة عنصريـة كبـيرة، أكـبر بكثير من الاتساع السياسي.

في مقابل اشتباه مستمر كهذا، هل استطاع بوجاد إنقاذ شكل ما مـن أشـكال المثقفين وإبراز المثقف البوجادي؟ يقول لنا بوجاد أن من يحق له الدخول في معبده «هم المثقفون الجديرون بهذا الاسم فقط». ها قد عُدنا إذاً، مرة أخـرى، إلى إحـدى تعاريفـه الشـهيرة للهويـة (أ = أ) والـتي سميتهـا هنـا أكـثر مـن مرّة بالتعـاريف التكرارية(الحشوة) أي أننا لا نظفر منها بشيء.

أغلب هذه الموضوعات البوجادية، هـي موضوعـات رومانتيكيـة سـخيفة. إذ بينما يريد بوجاد تعريف الشعب فإنه يستشهد مطولاً بمقدمـة كتـاب هوغـو RUY BLAS : والمثقف كما يراه بوجاد هو، تقريباً، المشرّع واليسوعي الذي تحدث عنه ميشليه. إنه الإنسان الجاف، التافـه، العقيـم، والحقـود، ذلـك لأن البورجوازيـة الصغـيرة تجمـع اليـوم الإرث الإيديولوجـي الـذي تركتـه البوجوازيـة الليبراليـة بالأمس، تلك الأيديولوجيّة التي ساعدت على صعودهـا الاجتمـاعي: زوعواطفيّـة ميشليه، كانت تتضمن بذوراً رجعيّة، وبارس كـان يعـرف هـذا. ولا يـزال بوسـع بوجاد أن يوقّع بضع صفحات من كتاب ميشليه: الشعب (الصادر عام 1846).

لهذا تتجاوز البوجاديّة بكثـير بوجـاد نفسـه ، حـول قضيـة المثقفـين هـذه. فالإيديولوجية المضادة لتفكير المثفين تؤثر في أوساط سياسية متنوعة وليس بـالضرورة أن يكون المرء بوجاديّاً حتى يحقد على التفكير: لأن ما هو مُستهدف هنا، هو أي شكل من أشكال الثقافة التفسيرية، الملتزمة، أما الفائز فهو الثقافة «البريئة» الـتي

تؤدي سذاجتها إلى تحرير يدي الطاغية. لذلك فإن الكتاب ، بالمعنى الحقيقي للكلمة. ليسوا مستبعدين من العائلة البوجاديّة (وبعضهم ـ معروف ـ قام بإرسال كتبِهِ وعليها إهداءات مُنافقة إلى بوجاد) . إن ما هو مُدان هنا هو المثقف، أي الوعي. أو بشكل أوضح. هو النظرة (كم من مرة يذكّرنا بوجاد فيها أنه كان يعاني من نظرات زملائه حينما كان في المدرسة الثانوية) المبدأ الذي تقوم عليه المناهَضَة البوجادية للثقافة هو: لا أحد ينظر إلينا، فقط من وجهة نظر عالم الأجناس. تكون سلوكات الاندماج والرفض متكاملة حتماً. وبمعنى آخر لكن ليس هو الذي يظنه بوجاد. فإن بوجاد هذا بحاجة إلى المثقفين، لأنه إذا دانهم فلأنهم شر سحري: في المجتمع البوجادي يملك المثقف النصيب الملعون والضروري الذي يملكه ساحر منحط.



II

الأسطورة في أيامنا

ما هي الأسطورة في يومنا هذا ؟ . سأعطي مباشرة جواباً بسيطاً يتفق تماماً مع علم الاشتقاق: الأسطورة كلام [1].

الأسطورة هي كلام :

طبعاً، ليس أيّ كلام. إذ لا بدّ للغةِ من شروط خاصة حتى تصبح أسطورة. وهي شروط سنراها بعد قليل. لكن ما ينبغي طرحه منذ البداية هو أن الأسطورة عبارة عن منظومة اتصال. إنها رسالة. من هنا نرى أن الأسطورة ليست موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة. إنها شكل. وفي وقت لاحق لابدّ من أن نضعَ لهذا الشكل حدوداً تاريخيّة، وشروط استخدام، لإعادة استثمار المجتمع من خلالها: وهذا لا يمنع أولاً من وصف المجتمع بوصفه شكلاً.

نرى أنه من قبيل الوهم التام، أن نلجأ إلى تمييز جوهري بين الموضوعات OBJIETS الأسطوريّة: لأن الأسطورة كلام. وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورة. الأسطورة لا تُعَرّف بموضوع رسالتها، إنما من خلال الطريقة التي تلفظها بها: هناك حدود شكليّة للأسطورة ، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها. إذاً ، كل شيء يمكن أن يصبح أسطورة ؟ نعم، أعتقد هذا ، لأن العالم مَعِينٌ لا ينضب من الإيحاءات . فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من

(1) : قد يعترض أحدهم عليّ فيقول إن للأسطورة ألف معنى ومعنى، فأقول إنني سعيت إلى تعريف أشياء، لا كلمات.

ينضب من الإيحاءات . فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجودٍ مغلق، أخرس إلى حالة شفوية منفتحة أمام امتلاك المجتمع، لأنه مامن قانون طبيعيّ، أو غيّر طبيعي، يمنعنا من الكلام على الأشياء. فالشجرة هي الشجرة «نعم. لا شكَ في هذا. لكن الشجرة حينما تقولها مينود رويه[*] ، فهي لا تعود تماماً شجرة، بل تصبح شجرة مُزَيِّنة، أُخضِعَت لاستهلاكٍ معيّن، وَوُضِعت فيها المجاملات الأدبيّة، والتمرّدات، والصور، وباختصار، تحولت إلىً استعمال اجتماعي انضاف إلى المادة الخام طبعاً ، لا يسعنا قول كل شيء في الآن نفسه، فبعض الموضوعات تصبح فريسةً للكلام الأسطوري خلال فترة ما، ثم تختفي، فتحل محلها موضوعات أخرى، فتصل إلى مرتبة الأسطورة. أهناك موضوعات مفروض عليها الإيحاء دوماً وأبداً، كما كان بودلير يقول عن المرأة؟ بالتأكيد لا . إذا يمكننا تصوّر أساطير قديمة جداً، لكن ليس هناك أساطير أَبَديّة. ذلك لأن التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام. إنه هو، هو وحده، الذي ينظم حياة وموت اللغة الأسطوريّة. وسواء أكانت الأسطوريّة MYTHOLOGIE بعيدة أم غير بعيدة، لا يمكن أن يكون لها سوى أساس تاريخي، لأن الأسطورة كلام اختاره التاريخ، ولا يمكنها أن تنبثق من «طبيعة» الأشياء.

هذا الكلام هو رسالة. وبالتالي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير شفهي، فقد تتكوّن من كتابات أو من عروض: كالخطاب المكتوب. وكذلك الصورة الضوئية، والسينما والريبورتاج والرياضة، والعروض المسرحية، والدعاية، كل هذا من شأنه أن يشكل قاعدة للكلام الأسطوري. لا يمكن تعريف الأسطورة، من خلال موضوعها، أو مادتها، إذ أنّ أية مادة يمكن أن تحَمّلَ ، عشوائياً، بالدلالة: فالسهم الذي نحمله كعلامة على التحدي هو أيضاً كلام. لا شك أنّ الصورة والكتابة على سبيل المثال، من خلال نظام الإدراك، لا تتوسلان نمط الوعي نفسه. الصورة نفسها تتضمن أكثر من صيغة للقراءة: التخطيطة SCHEMA تتحمل الدلالة أكثر مما يتحمله الرسم، والتقليد يتحمل أكثر ممّا يتحمله الأصل، والكاريكاتير كذلك يتحمل أكثر مما تتحمله اللوحة. لكن الأمرَ، والحق يقال، لم يعد يتعلق بصيغة نظرية من صيغ العَرض، لأننا هنا إزاء تلك الصورة الموضوعة لتشير إلى تلك الدلالة: الكلام الأسطوري يتكوّن من مادة صنِعت مسبقاً بهدف

(*) : انظر المقالة الخاصة بها [م].

كتابيّة، تفترض مسبقاً وعياً دالاً يمكننا أن نستدل به عليها بمعزل عن مادتها. وهذه المادة ليست بلا قيمة: فالصورة أكثر ضرورةً من ا لكتابة، لأنها تفرض الدلالة دفعة واحدة دون أن تقوم بتحليلها أو بعثرتها. لكن هذا لم يعد فارقاً تكوينياً. فما أن تكون الصورة دالة، حتى تتحول إلى كتابة: والصورة مثلها مثل الكتابة، تحتاج إلى حُكم بالقوة أي إلى LEXIS (معجم).

من الآن فصاعداً، نحن نعني هنا باللغة، أو بالخطاب، أو بالكلام، أية وحدة أو أي تركيب SYNTHESE دال. سواء أكانت تلك الوحدة كلاميّة، أم مرئية. وسنتعامل مع الصورة الضوئية، كما نتعامل مع مقالة صحفيّة. الموضوعات نفسها يمكن أن تتحول إلى كلام، اللهمّ، إذا دلت على شيء ما. وما يبرر هذا التصور النوعي لِلغة هو تاريخ الكتابة نفسه: فقبل زمن طويل من اختراع أحرفنا الهجائية، كانت هناك أشياء (موضوعات) مثل الـ (كيبو إنيكا) أو الرسومات الشبيهة بالكتابة التصويرية وهي عبارة عن كلمات نظامية، لكن هذا لا يعني انه علينا التعامل مع الكلام الأسطوري كما نتعامل مع اللسان: لأن الأسطورة شأن من شؤون العلم العام الذي هو امتداد للألسنية: ونقصد به السميولوجيا.

الأسطورة بما هي منظومة سيميولوجيّة:

بما أنّ الأسطوريّة دراسة للكلام، فهي ، بالواقع ، ليست سوى جزء من دراسة العلامات الواسعة التي افترض سوسير وجودها منذ أربعين سنة تحت اسم سيميولوجيا . لكن السيميولوجيا لم تتشكل بعد. ومع ذلك، فمنذ سوسير، وأحياناً بمعزل عنه، فإن جزءاً من البحث المعاصر لا يستغني عن العودة إلى قضية الدلالة: التحليل النفسي، والبنيوية، وعلم النفس المستحضر للصور EIDETIQVE ، بعض المحاولات الجديدة في النقد الأدبي التي يشكل باشلار مثالاً عليها، كلها لم تعد ترغب في دراسة الواقعة إلاّ من خلال دلالتها. لكن افتراض الدلالة . يعني اللجوء إلى السيميولوجيا. لا أريد أن أقول بأن السيميولوجيا من شأنها أيضاً تحليل كل هذه الأبحاث: لأنّ لها مضامين مختلفة. لكنها تملك قانوناً مشتركاً. وكلها دراسات للقيم. وهي لا تكتفي بملاقاة الواقعة (الحدث): إنما تعّرفها وتسبر غورها بوصفها مناسبة VALANT - POUR .

السيميولوجيا هي دراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعزل عن مضمونها. وأود هنا أن أقول كلمة حول ضرورة مثل هذا البحث الشكلي وحول حدوده. والضرورة هي ضرورة أي علم دقيق. كان جدانوف يسخر من الفيلسوف الكسندروف الذي كان يتحدث عن «البنية الكرويّة لكوكبنا». يقول جدانوف: «يبدو حتى الآن أن الشكل وحده من شأنه أن يكون كرويّاً». وقد كان جدانوف مُحِقاً، إذ لا يمكننا الحديث عن البُنى كما نتحدث عن الأشكال، والعكس صحيح. ربما على صعيد «الحياة» قد لا توجد إلاّ شمولية من البُنى والأشكال التي لا يمكن تمييزها. لكن ماذا يفعل العلم بما لا يمكن وصفه؟ إذ لا بدّ له من الحديث عن «الحياة» إذا أراد تغييرها. وعلى أيّ نقد أن يقبل بتقشف التحليل وخداعه، في مواجهة دون كيشوتيّة مُعَيّنة وأفلاطونية، مع الأسف، حول التركيب SYNTHESE . وفي التحليل عليه [النقد] أن يلائم بين المناهج واللغات. ولو خفف شبح «الشكلانية» من ترويع النقد التاريخي فلعله كان بإمكانه أن يكون أقل عُقْماً. ولكان فهم أن الدراسة النوعيّة للأشكال لا تتعارض أبداً مع المبادىء الضروريّة للشموليّة والتاريخ. بل على العكس: فبمقدار ما تتحدد المنظومة نوعيّاً في أشكالها، بمقدار ما تنصاع للنقد التاريخي. ولو حاكيت كلمة معروفة لقلت إنّ قليلاً من الشكلانيّة يبعدنا عن التاريخ، لكن الكثير منها [الشكلانية] يُعيدنا إليه. وهل هناك أفضل من مثال على النقد الشامل، كذلك الوصف الشكلي والتاريخي. والسيميولوجي في الوقت نفسه، حول القداسة أي الوصف الذي قام به سارتر حول القديس جينيه؟ والخطر بعكس اعتبار الأشكال بمثابة موضوعات مبهمة. أي نصف أشكال ونصف جواهر، يكمن في منح الشكل جوهر الشكل، كما فعلت الواقعية الجدانوفية، على سبيل المثال إذا وُضِعت السيميولوجيا ضمن حدودها. لن تشكل فناً ميتافيزيقيّاً: إنها علم من جملة علوم أخرى. ضرورية لكنها غير كافية. المهم هو النظر إلى أن وحدة التفسير لا تكون باقتطاع إحدى مقارباتها. وفقاً لكلمة انجلز، أو بالتنسيق الديالكتيكي بين العلوم الخاصة التي تدخل فيها. وهذا ينطبق على الأسطوريّة: فهي، في الآن نفسه، جزء من السيميولوجيا بما هي علم شكليّ[٢] ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخ: الاسطورية تدرس الأفكار المشكلنة.

---

(٣) : إن تطور الدعاية والصحافة الكبرى والإذاعة والرسم دون الحديث عن استمرار عدد لا محدود

سأذكرُ إذاً بأن السيميولوجيا تفترض وجود علاقة بين حدّين هما الدال والمدلول. وهذه العلاقة تهتمّ بموضوعات ذات طابع مختلف، ولهذا فإن العلاقة بين هذين الحدّين ليست علاقة مساواة، بل هي علاقة تكافؤ. هنا ينبغي أن نحذر بأنه على عكس اللغة الدارجة التي تقول لي فقط أن الدال يعبّر عن المدلول، لأننا في أية منظومة سيميولوجية نكون إزاء ثلاثة حدود مختلفة وليس إزاء حدين فقط: لأنّ ما أفهمه ليس حداً إثر حد، أبداً، بل هي العلاقة المتبادلة التي تربط هذه الحدود بعضها ببعض: وبالتالي هناك الدال والمدلول والعلامة، التي هي المجموع التشاركي لهذين الحدين الأولين. لتكن باقة من الزهور: فأجعلها تعبّر عن شعوري. إذاً هل في هذا غير دال ومدلول شعوري؟ حتى هذا غير موجود: الحقيقة ليس هنا إلا أزهار تحوّلت إلى مشاعر. لكن على صعيد التحليل هناك ثلاثة حدود: لأن هذه الأزهار المُحَمّلَة بالشعور يمكن تحليلها إلى أزهار وشعور: الأول والثاني كانا موجودين قبل أن يلتقيا وليشكلا هذا الموضوع الثالث الذي هو العلامة، وهذا ينطبق على صعيد الحياة المعيشة، فأنا لا أستطيع فصل الأزهار عن الرسالة التي تحملها. كما ينطبق ذلك على صعيد التحليل، إذ لا يسعني خلط الزهور، بما هي دال، بالزهور بما هي علامة: الدال فارغ، أما العلامة فممتلئة، ولها معنى هاكم ايضاً هذا المثال: لتكن هناك حصاة سوداء: فأنا استطيع جعلها تدل بعدة طرق: إنها مجرد دال. لكن إذا حملتها بمدلول نهائي (الحكم بالإعدام في اقتراع مغفل. على سبيل المثال) فإنها تصبح علامة. طبعاً هناك بين الدال والمدلول والعلامة اقتضاءات وظيفيّة (مثلما يقتضي الكل الجزء) دقيقة جداً بحيث يبدو تحليلها لا طائل منه. لكن سنرى أن لمثل هذا التمييز أهمية أساسيّة لدراسة الأسطورة باعتبارها رسماً خيالياً SCHEME سيميولوجياً.

من الطقوس الاتصالية (طقوس التظاهر الاجتماعي)، تجعل امر تكوين علم سيميولوجي غاية في الإلحاح. خلال يومنا، كم نخوض ف بمجالات لا دلالة فعلياً لها ؟ قليلاً، واحياناً ابداً. انا هناك أمام البحر: والبحر لا يحمل أية رسالة. لكن كم من المواد السيميولوجية نراها على الشاطىء: أعلام. شعارات لافتات، ملابس، وحتى السُمْرات، كل هذا يحمل إليّ الكثير من الرسائل.

طبعاً. تلك الحدود الثلاثة ماهي إلا حدود شكلية بحتة، ويمكننا أن نعطيها مضامين مختلفة. هاكم بعض الأمثلة: بالنسبة لسوسير الذي اشتغل على منظومة سيميولوجيّة خاصّة - لكنها مثالية من الناحية المنهجيّة، وهي منظومة اللسان LANGUE ، حيث المدلول هو المفهوم CONCEPT والدال هو الصورة السمعيّة IMAGEACCOUSTIQUE (ذات طابع نفسي) والعلاقة بين المفهوم والصورة هي العلامة (الكلمة- على سبيل المثال)، أو الماهية المحسوسة (٣). نحن نعرف أن النفسانية (الحياة النفسية) PSYCHISME بالنسبة لفرويد هي عبارة عن عمق EPAISSEUR من التكافؤات ومن VALANT - POUR (التناسبات). الحد (أمتنع عن منحه أي امتياز) يتكوّن من المعنى الظاهر للسلوك، ومن معنى آخر مُستتر أو معنى حقيقي (موضوع الحلم- مثلا) أماالحد الثالث فهو هنا أيضاً ارتباط متبادل بين الاثنين الأولين. إنه الحلم نفسه، في شموليته، إنه الهفوة ACTE MANGQUE أو العصابNEVROSE المفهومين على أنهمااتفاقان أو إقتصادان نشأا بفضل التقاء شكل (الحد الأول) بوظيفة قصديّة (الحد الثاني). هنا نرى ضرورة تمييز العلامة عن الدال: الحلم بالنسبة الى فرويد ليس أكثر وضوحاً من مضمونه المستتر. إنه العلاقة الوظيفيّة بين حدّين. أخيراً، في النقد السارتري (سأكتفي بهذه الأمثلة الثلاثة المعروفة) يتكوّن المدلول بسبب الأزمة الأصليّة التي تصيب الفاعل (الفصل بعيداً عن الأم عند بودلير، وتسمية السرقة عند جينيه): الأدب كخطاب. يكوّن الدال. والعلاقة بين الأزمة والخطاب تحدد العمل الأدبي [أو الفني] الذي هو دلالة. طبعاً هذه الترسيمة ثلاثية الأبعاد، مهماكان شكلها ثابتاً، لا تتحقق بالطريقة نفسها: فلن نكرر كثيراً أنه لا يمكن أن يكون للسيميولوجيا وحدة إلا على مستوى الأشكال وليس على مستوىالمضامين. مجالها محدود، وهي لا تركز إلا على لغةٍ واحدة، ولا تعرف (تخضع) سوى عملية واحدة هي القراءة أو فك الرموز.

في الأسطورة. نعثر على الترسيمة ثلاثية الأبعاد التي فرغتُ لتويّ من الحديث عنها وهي ترسيمة الدال، المدلول، والعلامة. لكن الأسطورة منظومة خاصّة لأنها تتكوّن انطلاقاً من سلسلةٍ سيميولوجيّة موجودة قبلها: إنها منظومة

---

(٣): مفهوم الكلمة - من أكثر المفاهيم التي تناقشها الألسنية. ومع ذلك سأحتفظ به [أي مفهوم الكلمة] للتبسيط.

سيميولوجيّة ثانية. فما هو علامة (أي كلّ ترابطي ASSOEIATIF بين مفهوم وصورة) في المنظومة الأولى، يصبح مجرد دال في المنظومة الثانية. وهنا ينبغي التذكير بأن مواد الكلام الأسطوري (اللسان بالمعنى الحقيقي، الصورة الضوئية، الرسم، الملصق، الطقس، الشيء، الخ). مهما اختلفت في البداية، ومـاأن تمسك الأسطورة بها، فإنها تعود لتصبح مجرد وظيفة دالة: ولا ترى الأسطورة في تلك المواد إلا مادة أوليّة. أما وحدتها، فتكمن في أنه تمّ اختزالها إلى مجرد قانون لغوي، وسواء تعلق الأمر بالكتابة الحرفيّة أم بالكتابة التصويرية، فالأسطورة لا ترى في هذا إلاّ كلا من العلامات، أو علامة شاملة، أو حدّاً نهائياً لسلسلة سيميولوجيّة أولى. وهذا الحد النهائي هو الذي سيصبح حداً أولاً أو حّداً جزئياً من المنظومّة الموسعة التي كوّنها. كل شيء يجري كما لو أنّ الأسطورة تكشف درجة من درجات المنظومة الشكليّة للدلالات الأولى. وبما أن هذا التحويل أساسي بالنسبة لتحليل الأسطورة. فسأمّثله على النحو التالي ـ على اعتبار ان توسيع (فَضْأَنَةِ) الترسمية ليس هنا أكثر مجرد استعارة ـ:

1ـ دال 2ـ مدلول	
3ـ علامة I . دال	II . مدلول
III . علامــــة	

نرى أن الأسطورة تتضمن منظومتين سيميولوجيتين إحداهما مفكوكة DEBOITE بالنسبة للأخرى وهي المنظومة اللسانية. اللسان (أو صيغ التثيل المتماثلة فيها)، والتي سأسميها اللغة ـ الموضوع، لأنها اللغة التي تدرك الأسطورة ذاتها فيها لتبني منظومتها الخاصة، والأسطورة نفسها، وسأسميها ما بعد اللغة (لغة على اللغة) METALANGAGE لأنها لسان آخر نتحدث به عن اللسان الأول. حينما يفكر السيميولوجي في ما بعد اللغة فلن يعودَ للتساؤل بعدُ عن اللغة ـ الموضوع، ولا يبقى عليه سوى أخذ تفصيل الترسيمة اللسانية بعين الاعتبار ومعرفة الحد الشامل أو العلامة الشاملة فيها، طالما أنّ هذا الحد سيُقرّ بالأسطورة.

لهذا السبب يتهيأ السيميولوجي لمعالجة الكتابة والصورة بالطريقة نفسها: فما يدركه منهما هو أنهما علامتان تصلان إلى عتبة الأسطورة، وتضطلعان بالوظيفة الدالة نفسها، وكلتاهما تشكلان اللغة ـ الموضوع.

حان الوقت الآن لإعطاء مثال أو مثالين على الكلام الأسطوريّ، وسأستعير الأول من ملاحظة تعود إلى فاليري[4] :أنا تلميذ في الصف الخامس من مدرسة فرنسية. أفتح كتاب قواعد اللغة اللاتينيّة، وأقرأ جملة فيه مأخوذة عن إيسوب أو فيدرا QUIA EGO NOMINO LEW (••) . أتوقف عن القراءة وأفكرّ: هذه الجملة تنطوي على غموض . فمن ناحية، معنى الكلمات فيها بسيط: لأنني أدعي أسداً ومن جانب آخر، الجملة كلها وُضِعت لتعني لي شيئاً آخر: طالما أنها تتوجه إليّ بوصفي طالباً في الصف الخامس، فهي تقول لي بوضوح: أنا مثال قواعدي، هدفه إيضاح قاعدة التطابق المتعلقة بالمسند. حتى أنني مضطرٌ للاعتراف بأن الجملة لا تدلني أبداً على معناها، ولا تسعى إلاّ قليلاً، لكي تحدثني عن الأسد أو عن الطريقة التي يُسَمّى بها. إن دلالتها الحقيقية والأخيرة هي أن تفرضَ نفسها عليّ كوجود لتطابق المسند. وأستخلص أنني أمام منظومة سيميولوجيّة خاصة (أُدعى أسداً) : أما ما تبقى، فالرسم الخيالي الشكلي يجري بشكل صحيح: فهناك مدلول (أنا مثال قواعدي) وهناك دلالة شاملة ليست سوى العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول، لأنه لا تسمية الأسد، ولا مثال القواعد قدّما إليّ بشكل منفصل.

والآن هاكم مثالاً آخر: أنا عند الحلاق، يقدم أحدهم لي عدداً من مجلة باري ماتش. على الغلاف، زنجي يرتدي زيّاً فرنسياً وهو يؤدي التحيّة العسكريّة، عيناه مرفوعتان، مثبتتان، دون شك، على طيّه من طيّات العلم ثلاثي الألوان [العلم الفرنسي]. هذا هو معنى الصورة. لكن، سواء أكنت ساذجاً أم لا، فإني أرى ما تدلني عليه: وهو أن فرنسا امبراطورية عظيمة، وأن أبناءها جميعاً، دون تمييز في ألوانهم، يخدمون بأمانة تحت رايتها ، وأنه ليس هناك

---

(4) : TEL QUEL ، ج2 ، ص 191 .

(••) : عبارة مأخوذة عن فيدر (مسرحية لراسين ــ 1677). أي الحق الذي يمنحه الأسد لنفسه ليأخذ الجزء الأول من الغنيمة. وتقال عن المغالاة في القوة والسلطة. وقد حاكى الناس عبارة راسين هذه فصارت تستخدم بنفس المعنى السابق أي ، حصة الأسد . [م] .

من جواب على المشنِّعين على الاستعمار المزعوم، أفضل من حماسةِ هذا الأسود في خدمة مضطهديةِ المزعومين. وبالتالي أجدُ نفسي هنا أيضاً أمام منظومةٍ سيميولوجيةٍ مُضَخمةٍ: هناك دال يتكون هو نفسه من منظومة مسبقة(جندي أسود يؤدي التحية العسكرية الفرنسية)، وهناك مدلول (وهو هنا المزيج المتعّمد بين الهوية الفرنسيّة والهوية العسكريّة)، وأخيراً، هناك حُضور للمدلول من خلال الدال. قبل الانتقال إلى تحليل كلّ حدّ من حدود المنظومة الأسطوريّة، من الملائم أن نتفق على المصطلح . بَعْدَ أن صرنا نعرفِ الآن أنّ الدال يمكن النظر إليه، في الأسطورة، من خلال وجهتي نظر: كحد نهائي في المنظومة اللسانيّة أو كحدٍ ابتدائي في المنظومة الأسطورية: لا بدّ لنا هنا من اسمين: على صعيدِ اللسان، إي الحد النهائي في المنظومة الأولى، سأطلق على الدال اسم معنى (أسمّي أسداً ـ زنجي يؤدي التحيّة العسكرية الفرنسيّة) ، أما على صعيد الأسطورة فسأسميّه: شكلا. أما بالنسبة للمدلول، فليس هناك غموض محتمل: وسنترك له اسم مفهوم CONCEPT . الحد الثالث هو العلاقة المتبادلة بين الحديّن السابقين: وهو العلامة في المنظومة اللسانية. لكن ليس من الممكن اعتماد هذه الكلمة التي لا غموضٍ فيها لأن الدال في الأسطورة (وهنا تكمن خصوصيّته الرئيسيّة) مُشَكّلٌ مسبقاً من علامات اللسان. سأطلق على الحد الثالث من حدود الأسطورة اسم الدلالة: التسمية مُبَرّرة هنا نظراً لأن الأسطورة تتمتع بوظيفة مزودجة: فهي تدل وتشير، تُفْهِمُ وتَعْرِض.

الشكل والمفهوم :

يظهر دال الأسطورة بشكل مُبهم: فهو معنى وشكل، في الآن ذاته،وهو مليء من جانب وفارغ من جانب آخر. والدال، بما هو مَعنى، يفترض قراءة ما. فأنا أدركهُ بعيني، لأن له واقعاً حسياً SENSORIELLE (على عكس الدال اللساني الذي هو من طبيعة نفسية بحتة)، ويتمتع بغنى: فتسمية الأسد، وتحية الزنجي هما مجموعتان معقولتان، ويتمتعان بمعقولية كافية، ونظراً لأنّ معنى الأسطورة هو كلٌ من العلامات اللسانية، فلهُ قيمة خاصة به، لأنه جزء من تاريخ، هو تاريخ الأسد، أو تاريخ الزنجي: في المعنى، هناك دلالة متكونة بشكل مسبق، ويمكنها أن تكتفي بذاتها، إذا لم تدركها الأسطورة ولم تجعل منها فجأة،

شكلاً فارغاً. وطفيلياً. المعنى مكتملٌ مسبقاً. ويفترض معرفةً وماضياً وذاكرة ونظاماً تشبيهياً للوقائع والأفكار والقرارات.

حينما يتحول المعنى إلى شكل فإنه يُبْعِدُ إمكانيةَ حدوثه، إنــه يُفْرغ نفسـه، ويصبح فقيراً. فيتبّخرُ التاريخ ولا يبقى منه سـوى الحـرف. هنـا ، يوجـد تحـوّل متنـاقضٌ في عمليـات القـراءة. واخـتزال غـير عـاديّ للمعنـى إلى شـكل وللعلامـة الألسنية إلى دال أسطوري. لو حصرنا QUIAEGO NOMINOR LEO في منظومة لسانية بحتة. لوجدت الجملة في هذا الحصر اتساعاً وغنىً وتاريخاً: أنا حيـوان، أسد. في بلدٍ ما. أعود من الصيد. يودون ان أقاسمهم فريستي سواء أكانت عِجْلَة أم بقرة. أم عنزة. لكن وبما أنني الأقوى. فسأخصٍّ نفسي بكل الحصص لأسباب متعددة. آخرها. بكل بساطة هو أنني أُسَمّى أسـداً. لكـن الجملـة بوصفهـا شـكلاً للأسطورة. فهي لم تعد تتضمن تقريباً أيَ شيء من هـذا التـاريخ الطويـل . كـان المعنى ينطوي على منظومة كاملة من القيم: تاريخ وجغرافيـا وأخـلاق، وحيوانيّـة وأدب. لكن الشكل أبعدَ كل هـذه الثروة: وفقـره الجديـد يسـتدعي دلالـة لتسـد عوزه. ينبغي إبعاد تاريخ الأسـد كثيراً لترك المكان امام مثال القواعـد، وينبغـي أن نضـع سـيرة الزنجـي الذاتيـة بـين قوسـين. إذا رُمنـا تحريـر الصـورة، وتهيئتهـا لاستقبال مدلولها.

لكن النقطة الأساسية في كل هذا. هي أن الشكل لا يُلغي المعنى. وكـل مـا يفعله هو إفقاره. وإبعاده. وإبقاؤه تحت تصرفه. نعتقـد أن المعنـى سـيموت لكنـه موتٌ مع وقف التنفيذ: المعنى يفقد قيمته، لكنـه يحتفظ بالحيـاة الـتي سـيتغذى منها شكل الأسطورة. وسيصبح المعنى بالنسـبة للشـكل بمثابـة احتيـاطي تـاريخي فوري. وكثروة خاضعة. من المكن استحضارها واسـتبعادها في شـكل مـن التنـاوب السريع: لابدَّ أن يستمر الشكل في استعادة جذور المعنى ويتغذى منـه عينيّـاً: ولا بدَّ له خصوصاً، من أن يتمكن من الاختباء فيه. لعبة «الاستخفاء» الهامة هذه بين المعنى والشكل هي التي تحدِّد الأسطورة. شكل الأسطورة ليـس رمـزاً : فـالزنجي الذي يؤدي التحيّة ليس رمزاً للامبراطورية الفرنسيّة، وحضوره أكثر من أن يكـون رمزاً. إنه صورة غنيّة. معيشة وعفوية وبريئة، لا تناقش، لكن في الوقت ذاتهِ هذا الحضور هو حضور خاضع. جُعِلَ كما لو كان شفّافاً. إنه يتراجع قليلاً، ويتواطأ مع مفهوم يأتيه مُسلّحاً، هو مفهـوم الامبريالية IMPERIALITE الفرنسـية: إنـه يتحول إلى حضور مُسْتَعار.

لنرّ الآن إلى المدلول: ذلك التاريخ الذي يَدور بعيداً عن الشكل، هو المفهوم الذي سيستوعبُه كلّه. المفهوم مُحَدّد بذاته: فهو تاريخيٌ وقصدي في آن معاً. انه الحافز الذي يحفزّ الأسطورة على التكاثر: فالمثاليّة EXEMPLARITE القواعدية، والامبريالية الفرنسيّة هما المحرض ذاته للأسطورة. المفهوم يُعيد سلسلة من العِلل والمعلولات، والبواعث والمقاصِد. والمفهوم، على عكس الشكل، ليس مجرداً: إنه مليء بالحالة، بفضل المفهوم، ينتزع تاريخ جديد بأكملهِ في الأسطورة: في تسمية الأسد، وهي التي كانت مُفرّغة قبلاً من جواز وقوعها، ومثال القواعد سيستحضر وجودي كلّهُ: الزمن، الذي يجعلني أولدُ في عصر يتم فيه تدريس القواعد اللاتينيّة. التاريخ الذي يميّزني عن طريق لعبة التّمييز الاجتماعي، لأطفال لا يتعلمون اللغة اللاتينيّة. التقليد التربوي الذي يدفع إلى اختيار هذا المثال عند إيسوب او عند فيدرو عاداتي اللغوية الخاصة بي، التي ترى في مُطابقة المُسند شيئاً مهماً، جديراً بأن يُبْرَز. وكذا الأمر بالنسبة للزنجي المحَيّي، فإذا كان شكلاً، فالمعنى مُقَصّرٌ عنه، وهو مَعنى ضعيف ومعزول. وإذا كان مفهوماً [أي] الزنجي] للامبريالية الفرنسيّة، فها هو قد رُبطَ من جديد بشمولية العالم، وبالتاريخ العام لفرنسا، بمغامراتها الاستعمارية وصُعوباتها الحاليّة. الحقيقة أن ما يتم استثماره في المفهوم هو معرفة معينة بالواقع وليس الواقع تماماً. حينما تنتقل الصورة من المعنى إلى الشكل، فإنها تفقد شيئا من المعرفة، لكي تستقبل معرفة المفهوم بشكل أفضل. الحقيقة أن المعرفة: المُتضَمنة في المفهوم الأسطوري هي معرفة مُشوّشة تتكون من تداعيات هشة وغير محدودة، ولا بدّ من التشديد على هذه الصفة المفتوحة للمفهوم. إنه ليس جوهرا مجرداً، أبداً، ولا مُطَهّراً، بل هو تكثيف غير متجانس وغير مستقر، وسديمي. ووحدته وتجانسه سببهما الوظيفة بشكل خاص.

بهذا المعنى يمكننا القول إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أن يكون مخصصاً: فالمثالية القواعدية تخص رتبة محددة من التلاميذ، والامبريالية الفرنسية عليها أن تؤثر بمجموعة معينة من القراء وليس بمجموعة أخرى: والمفهوم يستجيب بدقة لوظيفة ما، ويتحدد بوصفه اتجاهاً. وهذا لا يعوزه استدعاء الدال من منظومة سيميولوجيّة أخرى، مثل الفرويدية. فعند فرويد يكون الحد الثاني من المنظومة هو المعنى المستتر (المضمون) للحلم أو للهفوة أو للعصاب. ويشير فرويد بوضوح إلى ان المعنى الثاني للسلوك هو معناه الحقيقي أي المعنى

المخصص لحالة مكتملة وعميقة. وهو، كما الحـال بالنسـبة للمفهـوم الأسـطوري، مقصد السلوك نفسه.

يمكن أن يكون للمدلـول عـدة دوال: وهـذه حالـة المدلـول اللسـاني والمدلـول التحليلي النفسي بشكل خاص. وهذا أيضاً هو حال المفهـوم الأسـطوري الـذي لـه تحت تصرّفهِ مجموعة غير مُحَدّدة من الدوال: فباستطاعتي أن اجـدَ ألـف جملـة لاتينيّة تحضر لي مطابقة المسند ويمكنني إيجاد ألف صورة تدلني على الامبرياليـة الفرنسية. وهذا يعني من الناحية الكميّـة أن المفهـوم أفقـر مـن الـدال. لأنـه . في أغلب الأحيان لا يقوم إلاّ بتمثيـل نفسـه. مـن الشـكل إلى المفهـوم، الفقـر والغِنـى يتناسبان عكسياً. فالبفقر النوعي للشكل الحامل لمعنى مُبَسّـط يرتبـط غنـى مفتـوح على مُجمل التاريخ، وبالوفرة الكميّة للأشكال يرتبط عدد محدود من المفـاهيم .إن تكرار المفهومِ هذا عبر أشكال مختلفة له قيمة كبيرة بالنسبة للباحث في الأسـاطير. لأن هذا التكرار يتيح لنا فكَّ رموز الأسطورة. إنه إصرا رسلوكٍ يسلّمُ مقصَدهُ وهـذا يؤكد عدم وجود علاقة مُنتظمة بين حجم المدلول وحجم الدال. وهذه العلاقة تكون مُوَزّعَة بالتساوي في اللسان، ولا تتجاوز الكلمة أبداً، أو علـى الأقـل ، لا تتجـاوز الوحدة الملموسة. أما في الأسـطورة فيمكـنٍ للمفهـوم أن يمتـد عـبر مسـاحة واسـعة للدال. فمثلاً، قد يكون كتاب بأكمله دالاً لمفهوم واحد. وبـالعكس، فقـد يسـتخدم شكلٍ صغيرٌ (كلمة، حركة، حتى لو كـانت جانبيّـة شـريطة أن تكـون ملحوظـة) كدال لمفهوم متضخم لقصة تاريخيّة غنيّة، ومع أن هذا التـوزع غـير المتـوازن بـين الدال والمدلول قد لايكون عادياً، فهو ليس خاصاً بالأسطورة. فعند ، فرويد، علـى سبيل المثال، الهفوة تشكل دالاً دقتهُ لا تتناسـب مع المعنى الحقيقي الـذي تخـرج عنه.

قلت إنه لا ثَبَاتَ في المفاهيم الأسطوريّة: لأنها قد تنضبُ، وتتحلل وتتلاشى نهائياً. ولأنّ المفاهيم تاريخيّة، فإن التاريخ قادر، وبسـهولة علـى إلغائهـا. وعـدم الاستقرار هذا يضطرُ الباحث في الأساطير إلى استخدام مُصطلحيّة مناسـبة، أود أن أقـول عنهـا كلمـة هنـا لأنهـا غالبـاً مـا تشـكل مصـدراً للسـخرية: وأقصـد بهـذا الاشتقاقية NEOLOGISME . المفهوم هو أحـد العنـاصر المكوّنـة للأسـطورة. فـإذا رغبت في تفكيك رموز الأسـاطير، فـلا بـدّ أن أكـون قـادراً علـى تسـمية المفـاهيم. القاموس بوسـعه أن يقـدّم لي بعضـاً مـن هـذه المفـاهيم مثـل: الطِيبـة، الإحسـان، الصحة، الإنسانية، الخ. لكن ربما ان القـاموس هـو الـذي يقـدّم لي هـذه المفـاهيم.

فهي ليست مفاهيم تاريخيّة. لكن ما أنا بحاجته، هو المفاهيم الزائلة والمربوطة وهنا لا محيدّ عن الاشتقاقية. الصين هي شيء. ومنذ مدة ليست بالبعيدة، كان أحد البوجوازيين الفرنسيين الصغار يكوّن عنها فكرة مختلفة، حيث تحدث عنها على أنها مزيج خاص من الأجراس، ومَركبات الجرّ وأماكن تدخين الأفيون. إزاء هذا ليس هناك من كلمة أخرى نستخدمها غير الصينيانية La Sinite أليس هذا جميل؟ وليعـزّي المرء نفسه، على الأقل، من خلال اعترافه بأن الاشتقاقيّة المفهوميّة ليست أبداً عشوائية. لأنها مبنيّة على قاعدة تناسبيّة معقولة جداً [5]

الدلالة:

في السيميولوجيا، نعرف، أن الحد الثالث هو الترابط بين الحديّن الأولين. وهو الحد الوحيد الذي سُمِحَ برؤيته بشكل مليء وكامل، وهو الوحيد المُستَهلَك بشكل فعلي. وقد سميّته : الدلالة. ونرى أن الدلالة هي الأسطورة نفسها، مثلما أنّ العلامة السوسيرية هي الكلمة (أو بشكل أدق: الماهيّة الملموسة). لكن قبل أن نتحدث عن مواصفات الدلالة، علينا أن نفكر قليلاً بالشكل الذي تُحضَر نفسها به، أي بأشكال الترابط المتبادل بين المفهوم وبين الشكل الأسطوري.

تنبغي الإشارة أولاً إلى أن الحدّين الأولين في الأسطورة هما حدان واضحان تماماً (على عكس ما يجري في منظومات سيميولوجيّة أخرى): فالواحد منهما ليس «مختبئاً خلف الآخر، إنهما مُعطيان هنا دفعة واحدة (ليس الواحد هنا والآخر هناك). ومهما بدا هذا الأمر متناقضاً، فلأسطورة لا تخفي شيئاً. لأنّ وظيفتها التحريف وليس الإخفاء. وليس هناك أي استتار للمفهوم بالنسبة الى الشكل: فلا حاجة، على الإطلاق ، إلى اللاوعي لتفسير الأسطورة. طبعاً. نحن إزاء نمطين مختلفين للظهور: فحضور الشكل هو حضور تام (حرفي) ومباشر، وهو، فضلاً عن ذلك، حضور، واسع، والسبب في ذلك ـ ولطالما كررناه ـ يعود إلى الطبيعة اللغوية للدال الأسطوري: وباعتباره يتكون من معنى مرسوم سلفاً، فهو لا يستطيع تقديم نفسه إلا عبرَ مادة ما (بينما في اللسان يظل الدال نفسياً). في حالة الأسطورة الشفويّة، يكون هذا الاتساع أفقيا = خطيّاً (ذلك لأني أُسَمّى أسداً». وفي

(5) : لاتيني / لاتينيّة = بلسك/ س، س = باسكيّة.

حالة الأسطورة المرئيّة، يكون الاتساع مُتعدد الأبعاد (بزة الزنجي في المركز، وأسود الوجه في الأعلى، والتحيّة العسكرية إلى اليسار، الخ). إذاً لعناصر الشكل علاقات مكان وَتجاوُر فيمّا بينها: وصيغة حضور الشكل تكون صيغة مكانية . أما المفهوم، فيقدمُ نفسه بُشكل شمولي، وهو نوع من السديم، وتكثيف مشوش، إلى حد ما، للمعرفة. عناصره ناشطة فيما بينها بعلاقاتٍ ترابطيّة: والمفهوم لا يحمله الاتساع بل العمق (وقد تظل هذه الاستعارة مكانية): وصيغة حضوره هي صيغة تذكريّة.

العلاقة التي تربطٍ مفهوم الأسطورة بالمعنى هي أساساً علاقةُ تحريف . وهنا نعثر على تشابهٍ شكلي ما مع منظومة سيميولوجيّة مركبة كمنظومة التحليلات النفسيّة. ومثلما يعتبر فرويد أنَّ المعنى المستتر للسلوك يحرّف معناه الظاهر كذلك فإنّ المفهوم في الأسطورة يحرِّف المعنى. طبعاً هذا التحريف لا يكون مُمكناً إلاّ لأن شكل الأسطورة يتكوّن أساساً من معنى لُغوي. في منظومة بسيطة كمنظومة اللسان، لا يستطيع المدلول أن يحرّف أي شيء، لأن الدال الفارغ والعشوائي لا يبدي إزاءَه أيَّ نوع من المقاومة، لكن، هنا ، كل شيء مختلف: فللدال وجهان إلى حد ما: الأول ممتلىء والثاني فارغ، وهو الشكل (ذلك لأني أُسمّي أسَداً، زنجي - جندي - فرنسي - مؤديا - التحية - لــ - العلم - الثلاثي الألوان). إن ما يقوم المفهوم بتحريفة هو الوجه الممتلىء، أي المعنى: فقد حُرم كلٌ من الأسد والزنجي من تاريخهما بسبب تحولهما إلى حركتين. وما تقوم المثلية EXEMPLARITE اللاتينيّة بتحريفه، هوتسمية الأسد بكل ما ينطوي عليه حضوره من لُزوم. وتلك الامبريالية الفرنسيّة المضطربة ، هي أيضاً لغة أولى وخطاب حقيقي FACTUEL يقصُ علي تحية الزنجي المرتدي زيه العسكري. لكن هذا التحريف لا يُعدّ إلغاء: فللأسد والزنجي يبقيان هناك لأن المفهوم بحاجة إليهما، ونحن نبترهما نِصفياً، وننزع عنهما الذاكرة وليس الوجود: فهما عنيدان، ومتجذران بصمت، وثرثاران، إنهما كلام جاهزٌ تماماً لخدمة المفهوم. المفهومُ يحرّف المعنى تماماً لكنه لا يلغيه : والكلمة توضّح هذا التناقض: أي تغرِّبُهُ.

ذلك أنه ينبغي أن نتذكر دائماً أن الأسطورة منظومة مزدوجة: ينتج في داخلها نوع من كلّيَةِ الحضور: فبداية الأسطورة تتكوّن بوصول المعنى: لكي أحتفظ باستعارة مكانيّة ــ سبق وأشرت إلى طابعها التقريبي أقول إن دِلالة الأسطورة تتشكل عن طريق نوع من الدوّارة المستمرة في دورانها، والتي تُناوبُ معنى الدال مع شكله. إنها [الدلالة] لغة - موضوع وما وراء ــ لغة، وهي تماماً

وعيٌ دال، ووعي خالق للصور. وهذا التناوب يقوم المفهوم بالتقاطه إلى حد ما، فيستخدمه كدال مبهم، عقلي وخيالي، عشوائي وطبيعي في الوقت نفسه.

لا أريد أن أفرض مسبقاً متطلبات أخلاقيّة لمثل هذه الآليّة. لكنّي لن أخرجَ بتحليل موضوعي إذا جعلتكم تلاحظون أن كُليّة حضور الدال في الأسطورة يعيد تماماً إظهار فيزيائية الذريعة ALIBI (نحن نعرف أن هذه العبارة هي عبارة مكانيّة): في الذريعة أيضاً، هناك مكانٍ ممتلىء ومكان فارغ منشوطان بعلاقة ماهية IDENTITE سلبيّة («لستُ حيث تعتقدون أنني موجود. بل أنا حيث تعتقدون بأنني لا أكون») . لكن الذريعة العادية (البوليسيّة مثلا) لها حد، يقوم الواقع بإيقافها في لحظة مُعَيّنة، عن الدوران. الأسطورة قيمة، لا تشكل الحقيقة تتويجاً لها، ولا شيء يمنعها من أن تكون ذريعة أبدية: يكفي أن يكون لدالها وجهان حتى تمتلك [مكاناً] آخر بعيداً. والمعنى موجود دائماً ليعرض الشكل. والشكل دائماً موجود لإبعاد المعنى. وليس في هذا أبداً أي تناقض او صراع، او انفجار بين المعنى والشكل: إنهما لا يتواجدان أبداً في النقطة نفسها وبالطريقة نفسها، إذا كنتُ في سيارة. أتأمل المنظر عبر الزجاج: فأنا استطيع بإرادتي التركيز إما على الزجاج. أو على المنظر: فتارة أدرك حضور الزجاج وبُعد المنظر، وطوراً، على العكس، أدرك شفافية الزجاج وعمق المنظر. لكن نتيجة هذا التناوب تظل ثابتة: فالزجاج بالنسبة إلي يظل حاضرا وفارغاً، والمنظر سيكون غير واقعي ومليئاً في الوقت نفسه. وهكذا في الدال الأسطوري: حيث الشكل فيه فارغ والمعنى غائب ومع ذلك يظلُّ مليئاً. ولا يمكنني الاندهاش من هذا التناقض. إذا أوقفت بإرادتي، دوّارة الشكل والمعنى هذه، وإذا ركزّت على أي واحد منهما كما أُركّزُ على شيء مميز في الآخر، إو إذا طبقت طريقة تفكيك إحصائيّة، وباختصار، إذا عاندتُ ديناميتها : وبكلمة ، إذ انتقلت من حالة قارىء الأسطورة إلى حالة عالم الأساطير. ان ازدواجية الدال هذه هي التي ستحدد أيضاً صفات الدلالة. وصرنا من الآن فصاعداً نعرف أن الأسطورة كلام يحدده مقصدها (أنا مثال قواعدّي) أكثر مما يحدده حرفها (أسمى أسداً) . ومع ان المقصد فيه، إلى حد ما، جامد ومُطَهّر ومُخلّد، ومُغيب من قبل الحرف (الامبراطورية الفرنسية؟ إنها مجرد واقعة: هذا الزنجي الطيب الذي يؤدي التحية كواحدٍ من أولادنا). هذا الغموض المكوّن للكلام الأسطوري سيُرتب على الدلالة نتيجتين: لأنها ستقدم نفسها كإشارة، وكخلاصة في الوقت نفسه.

للأسطورة صفة أمريّة: استدعائية: وهي بانطلاقها من مَفْهوم تاريخي، وانبثاقها مباشرة من كليّة الحضور (حصة اللاتينية، الامبراطورية المهدّدة)، فإنها بذلك تقصدني: تستدير نحوي، فأعاني من قوة مَقصدها، وتضطرني إلى تلقي غموضها التوسعيّ. فإذا قمتُ بنزهة، مثلاً، في منطقة الباسك الاسبانية(٦). لا شك أني سألاحظ أن البيوت تشترك في وحدة هندسيّة معماريّة، وبأسلوب واحد، يُلزمني بحسبان أن البيت الباسكي نتاج اتني محدد. ومع ذل فلا أحس بأني معنَي، شخصياً. ولا تأثرت بهذا الأسلوب الموَحدّ، كل ما أراه أنه هناك، لا يدعوني، ولا يثيرني لكي أُسَمّيه، إلا إذا فكرت في إدخاله ضمن لوحة السكن الريفي. أما إذا كنتُ في المنطقة الباريسيّة، ولمحت على طرف شارع غامبيتا أو شارع جان جوريس، دارةً أنيقة بيضاء، ذات قرميد أحمر ونجارة سمراء وأهداب سقفها غير متناظر، وواجهتها مدعمّة، عندما ألمحها يبدو لي أنني أتلقى دعوة مُلحة وشخصيّة لتسمية هذا الشيء بأنه دارة باسكيّة بل أكثر من هذا إذ أرى فيها الماهيّة الباسكية نفسها. ذلك لأن المفهوم هنا يتبدى لي في تحصيصه كله: إنه يسعى إليّ ليضطرني للتعرف على مجموع المقاصد التي كانت له سبباً، ووضعته هناكإشارة لقصة فرديّة، وكمناجاة وتواطؤ. إنه نداء حقيقي يوجهه إلى مالكي الدارة، ولكي يكون هذا النداء أكثر أمريّة فقد رضخ لكل أنواع التفقير: كل ما كان يدل ـ البيت الباسكي في نظام التكنولوجيا: المستودع، السلم الخارجي، برج الحمام، الخ. كل هذا سقط، ولم يبق منه سوى اشارة لا يمكن النقاش فيها. وصارت مخاطبة الشعور ADHOMINATION جليّة (صريحة) لدرجة يبدو لي معها أن هذه الدارة قد بُنيت فوراً من أجلي، كشيء سحري انبثق في حاضري دون أثر لأية قصة أنتَجَتْهُ.

ذلك لأنّ هذا الكلام الاستدعائي، هو في الوقت نفسه كلام مُتَجّمد: ففي لحظة وصوله إليّ، توقف، وصار يدور حول نفسه، ليلحق بالعموميّة، إنه [الكلام] يرتعد، ويبيّضُ ثم يبرىء نفسه. إن تملك المفهوم يجد نفسه فجأة وقد أبعدته حرفيّة المعنى. هنا نوع من التوقف بالمعنى الفيزيائي والقانوني للكلمة: الامبريالية الفرنسية تدين الزنجي الذي يؤدي التحيّة لأنه مجرد دال أداتيّ،

---

(٦): أقول: اسباني، لأن الصعود البورجوازي الصغير في فرنسا ساهم بازدهار هندسة «أسطورية» كاملة بالنسبة للدارة الباسكيّة.

والزنجي يدعوني بإسم الامبريالية الفرنسيّة، لكن، في اللحظة نفسها فإن تحية الزنجي تتعمّق، وتزعج نفسها وتتجمد في حيثيّة أبديّة هدفها تأسيس الامبريالية الفرنسيّة. على سطح اللغة، هناك شيء ما يتوقف عن الحركة: استخدام الدلالة هناك، لاطٍ خلف الحدَث، يوصل إليه مظهراً إبلاغيّاً، لكن في الوقت نفسه، فإن الحدث يشكل القصد، ويسبب له ما يشبه ضيق الثبات: إنه يجمدّه لكي يبرّأه. ذلك لأنّ الأسطورة كلام مَسْروق ومُعاد. لكن، الكلام الذي قلناه لا يعود تماماً ذلك الذي اختلسناه: إذ حينما نقوله، فإننا لا نعيده تماماً إلى مكانه. هذه الخلسة السريعة ، هذه اللحظة العابرة من التزييف، هي التي تكون المَظْهَر المرتجف للكلام الأسطوري[7] .

بقي أن نعاين العنصر الأخير من عناصر الدلالة، وهو المُعَلَّل. نعرف أن العلامة في اللسان، اعتباطيّة: لا شيء يُجْبر («بشكل طبيعي» الصورة السمعيّة، شجرة لأن تدل على مفهوم شجرة: العلامة، هنا ، غير مُعَلَّلة. مع ذلك، فللاعتباطي هذا حدود ترتبط بالعلاقات الترابطيّة للكلمة: يمكن للسان انتاج جزء من العلامة وذلك بالقياس إلى علامات أخرى (نقول، مثلاً، AIMABLE = محبوب وليس AMABLE ، وذلك بالقياس إلى AIME). أما الدلالة الأسطوريّة فليست أبداً عشوائية تماماً، فهي معللة دائماً جزئياً، وتتضمن حتماً شيئاً من القياس. حتى تلتقي المثلية اللاتينيّة بتسمية الأسد، لا بدّ من قياس، هو مطابقة المسند ATTRIBUT ، ولكي تدرك الامبريالية الفرنسية بالزنجي الذي يؤدي التحيّة لا بدّ من التشابه بين تحيّة الزنجي وتحيّة الجندي الفرنسي، التعليل ضروري لازدواجية الأسطورة، والأسطورة تلعبُ على قياس المعنى والشكل: إذ لا أسطورة بدون شكل معلل. ولكي نفهم قوة تعليل الأسطورة، يكفي أن نفكر قليلاً

---

(7) : من وجهة نظر أخلاقيّة، ما يزعج في الأسطورة هو أن شكلها غير مُعَلَّل. إذ لو كانت هناك «صحة» للّغة، فذلك بسبب اعتباطية العلامة، ما يُنفّرُ في الأسطورة هو الاستعانة بطبيعة مُزَيّفة وهو «بذخ» الأشكال الدالّة، كما في تلك الأشياء التي تزيّن فائدتها بمظهر طبيعي، إن إرادة إثقال الدلالة بكفالة الطبيعة تسبب نوعاً من الغثيان: الأسطورة غنية جداً، وما يفيض فيها، هو تعليلها، هذا التنفير هو نفسه الذي أشعر به أمام الفنون التي لا تريد الاختيار بين الطبيعة PHYSIS والطبيعة المضادة ANTI - PHYSIS ، فتستخدم الأول كمثال والثانية كتوفير. أخلاقياً هناك نوع من الضِعة للتلاعب في هاتين اللوحتين (الجدولين).

بجالة قصوى: أمامي مجموعة من الأشياء، وهي في حالة فوضى بحيث لا أجد لها أيّ معنى. قد يبدو أن الشكل هنا، بما أنه يفتقر إلى معنى أولي، لا يستطيع تجذير قياسه في أي مكان، وأن الأسطورة مُستحيلة. لكن ما يمكن للأسطورة ان تقدمه للقراءة باستمرار، هو الفوضى نفسها: فقد تعطي العبث دلالة ما وتحوّل العبث إلى أسطورة، وهذا ما يحدث حينما يقوم الحس السليم بأسطرة ما وراء الواقع (السريالي)، مثلاً: حتى غياب التعليل لا يضايق الأسطورة، لأنّ هذا الغياب نفسهُ سيكون مُوْضعاً بما يكفي ليصبح مقروءاً: أخيراً، فإن غياب التعليل سيتحول إلى تعليل ثان، فتعود الأسطورة إلى حالِها.

التعليل أمر حتمي، لكنه يظل مبعثراً جداً. أولاً التعليل ليس «طبيعيّاً»: القصة هي التي تقدّم للشكل قياساته. ومن جانب آخر، القياس بين المعنى والمفهوم لا يكون أبداً إلا جزئياً: فالشكل يحمل كثيراً من المشابهات ولا يحتفظ إلا ببعضها: إنه يحتفظ بالسقف المائل، والعوارض البارزة في الدارة الباسكيّة، ويهمل السلم والمستودع والزنجار، وما إلى ذلك. وينبغي حتى الذهاب إلى أبعد من هذا: الصورة الشاملة قد تستبعد الأسطورة، أو، على الأقل، قد تضطرها إلى ألا تحتفظ إلا بشموليتها فيها: هذه الحالة الأخيرة تنطبق على حالة الدهان السيء، القائم كله على أسطورة «الملآن» و«المنتهي» (إنها الحالة المعاكسة، لكنها المناظِرة لأسطورة العبث: هنا، الشكلُ يؤسطرُ «غياباً»، وهناك يؤسطر الملآن جداً). لكن، عموماً، الأسطورة تفضِّل العمل من خلال الاستعانة بصور فقيرة، ناقصة، حيث أزيل دسم المعنى تماماً، فصار جاهزاً لاستقبال دلالة ما: الكاريكاتير، المحاكاة، الرموز، الخ. اخيراً يتم اختيار التعليل من جملة تعليلات أخرى ممكنة: فقد أُعطي الامبريالية الفرنسيّة دوالاً غير تحية الزنجي العسكريّة: جنرال فرنسي يقوم بوضع وسام على صدر سنغالي أكتع، راهبة تقدم فنجاناً من الزهورات لجنْدي مريض، معلم أبيض يعلم زنوجاً صغاراً وهم في حالة الانتباه التام: الصحافة تتكفل كل يوم بإبراز أن احتياطي الدوال الاسطوريّة يظل معيناً لا ينضب.

هناك مقارنة من شأنها إيضاح الدلالة الأسطوريّة، وهي لا أقل ولا أكثر من اعتباطيّة الرمز الكتابي IDEOGRAMME . الأسطورة منظومة كتابة رمزية بحتة، حيث تظلّ الأشكال معلّلة من خلال المفهوم الذي تمثلهُ، دون أن تتمكن، مع ذلك، من تغطية شموليته التمثيليّة. ومثلما أن الكتابة الرمزية قد هجرت، تاريخياً، المفهوم بشكل تدريجي لتتشارك مع الصوت SON ، معلّلة نفسها شيئاً

فشيئاً، كذلك يمكن التعرف على نضوب الأسطورة من خلال اعتباطيّة دلالتها: موليير كله معلق في ياقة طبيب.

قراءة الاسطورة وفك رموزها:

كيف يتم استقبال الأسطورة؟ هنا ينبغي العودة مرّة أخرى، إلى ازدواجية دالّها، الذي هو معنى وشكل في الآن ذاته. وتبعاً لتركيزي على هذا الدال أو ذاك أو على الاثنين معاً.فإني سأنتجُ أنماط مختلفة للقراءة [8]

1 - إذا ركزّتُ على دالٍ فارغٍ، فإني أترك المفهوم يملأ شكل الأسطورة دون غموض، وأجد نفسي أمام منظومة جديدة حيث تعود الدلالة لتصبح حرفيّة: فالزنجي الذي يحيّي، هو مثال على الامبريالية الفرنسيّة، إنه رمزُها. هذه الطريقة في التركيز هي، على سبيل المثال، طريقة مُنتج الأسطورة، وكالمحرّر الصحفي الذي يبدأ بمفهوم ثم يبحث له عن شكل[9].

2 - إذا ركزت على دال ممتلىء، أميّز فيه المعنى من الشكل بوضوح، وبالتالي التحريف الذي يسببه الشكل للمعنى، فإني بهذا أفكُ دلالة الأسطورة، وأستقبلها كتزييف: فالزنجي الذي يؤدي التحيّة يصبح ذريعة للامبرياليّة الفرنسيّة، وهذا النمط من التركيز هو نمط عالِم الأساطير: الذي يفك رمز الأسطورة، ويفهم التحريف.

3 - أخيراً، إذا ركزت على دال الأسطورة كما لو أركز على كلٍّ مُركب من المعنى والشكل، فسأتلقى عندها دلالة مبهمة، وأستجيب للآليّة المكوِّنة للأسطورة، ولديناميتها وأصبح قارئاً للأسطورة: والزنجي الذي يؤدي التحيّة لا يعود مثالاً ولا رمزا، ولا ذريعة بل حضورٌ الامبريالية الفرنسيّة نفسه.

التركيزان الأوليان لهما طابع سكوني، تحليلي. إنهما يحطّمان الأسطورة، إما بالإعلان عن قصدها، وإما بفضح هذا القصد: التركيز الأول وقح. أما الثاني

(8) : حرية التركيز ليست قضية سيميولوجيّة، لأنها ترتبط بالوضع المادي للموضع.

(9) : تتلقى تسمية الأسد كمجرد مثال عن القواعد اللاتينيّة للأنتا ، وباعتبارنا أشخاصاً كباراً ، تكون في موقف إبداعي ازاءه. سأعود لاحقاً إلى قيمة السياق في هذه الرسم الذهني الأسطوري.

فهو مُعيد للرصد. أما التركيز الثالث فهو دينامي، يستهلك الأسطورة تبعاً لغايات بنيتها: القارىء يعيش الأسطورة على شكل قصة حقيقية وغير واقعيّة في الوقت نفسه.

إذا شئنا ربط الرسم الذهني SCHEME الأسطوري بقصة عامة، وتفسير الكيفيّة التي يستجيب من خلالها لمصلحة مجتمع محدّد، أي، باختصار، إذا شئنا الانتقال من السيميولوجيا إلى الايديولوجيا، فلا بدَّ من أن نضع أنفسنا في مستوى التركيز الثالث: إذ على قارىء الأسطورة نفسه تقع مسؤولية الكشف عن وظيفتها الأساسيّة. كيف يستقبل هذا القارىء الأسطورة اليوم؟ فإذا استقبلها بطريقة بريئة، فما الغاية بعد من اقتراحها عليه؟. وإذا قرأها بإمعان، كما يفعل عالم الأساطير، فما قيمة الذريعة المعروضة؟ إذا كان قارىء الأسطورة لا يرى الامبريالية الفرنسيّة من خلال تحيّة الزنجي، كان من غير المفيد تحميل الصورة بهذا، أما إذا رآها. فلا تعود الأسطورة أكثر من اقتراح سياسي مُعلنٌ عنه بكل أمانة. وباختصار. إمّا أنّ قصد الأسطورة كان غامضاً جداً بحيث فقد فاعليته، وإما أنه كان واضحاً جداً بحيث صدقناه. وفي الحالتين . أين هو الغموض يا ترى؟

ليس هذا سوى خيار مزيّف. الأسطورة لا تخفي شيئاً ولا تفصحُ عن شيء: إنها تحرّف. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافاً: إنها انحراف. إذا ما وضعت الأسطورة أمام هذا الخيار الذي تحدثت عنه لتوي، فإنها ستجد مَخرجاً ثالثاً. وإذا خضعَت لأحد هذين التركيزين الأولين، فهي مهددة بالزوال، لكنها تُنقذ نفسها عن طريق تسوية ما. وهي نفسها هذه التسوية: إذا تكفلت الأسطورة «بنقل» مفهوم مُتعمّد ـ فإنها لن تجد في اللغة سوى الخيانة، لأنّ اللغة لا يسعها إلا محو المفهوم إذا قامت بتغطيته أو بفضحِهِ أو إذا صرّحت عنه. وتكوين منظومة سيميولوجية ثانية يسمح للأسطورة بالخروج من هذا المأزق: فإذا أُحْرِجَت على كشف المفهوم أو على تصفيته. فإنها تلجأ إلى تطبيعه.

ها قد وصلنا الآن إلى مبدأ الأسطورة نفسه: وهو المبدأ الذي يحوّل التاريخ إلى طبيعة. وبتنا نفهم الآن لماذا. بنظر مُستهلك الأساطير، يظل مقصد المفهوم وتوجيهه للمشاعر ADHOMINATION واضحاً دون أن يكون مع ذلك مهتماً: ان السبب الذي يدفع إلى تلفظ الكلام الأسطوري هو سبب واضح تماماً، لكنه يرتجف

حينما يكون في الطبيعة. إنه لا يُقْرَأ كباعث ، إنما كسبب. فإذا قرأت الزنجي ـ المحيّي كمجرد رمز للامبريالية علـيَّ أن أتنازل عن واقع الصورة، لأنَّ قيمتها تنخفض حينما تتحول [الصورة] إلى أداة. وعلي العكس، إذا حللت تحية الزنجي على أنها ذريعة للاستعماريّة فإنني بهذا أبيدُ حتماً الصورة، راضخاً بذلك لباعثها، لكن المخرج يختلف بالنسبةِ لقارىء الأسطورة: إذ كل شيء يجري كما لو كانت الصورة تحرّض المفهوم بشكل طبيعي ، وكما لو كان الدال يؤسّسُ المدلول: الأسطورة موجودة ابتداءً من اللحظة المحددة التي تنتقل فيها الامبرياليّة إلى حالة الطبيعة: الأسطورة كلام مُبَرر بشكل بالغ الإفراط.

وهذا مثال جديد من شأنه إفهامكم بشكل واضح الكيفيّة التي يُعقلـنُ قارىء الأسطورة من خلالها المدلـول عـن طريـق الـدال. نحْن في شـهر تمـوز، أمـامي في صحيفة فرانسِ ـ سوارٍ عنوان عريض أقرأه: أسعار: أول هبـوط خضار: بداية الانخفاض. لِنعِد سريعاً رسم المنظومة السيميولوجية لهذا العنوان: المثال عبارة عـن جملة، والمنظومة الأولى هي منظومة لسانية بحتة. دال المنظومة الثانية يتكوّن هنا مـن عـدد مـن الطـوارىء ACCIDENTS المعجميّة (الكلمـات: أول، بدايـة، الـ [انخفاض])، أو الطباعية: الأحرف الضخمة للعنوان العريض (مانشـيت)، هنـاك حيث يستقبل القارىء عادة أخبار عواصم العالم. المدلول أو المفهوم، هوالذي لابدَّ مـن تسـميته باسـم مشـتق غريـبٍ لكنـه لازم وهـو الحكومياتيّـة LA COUVERNEMENTALITE ، أي الحكومة كما تتصورها الصحافـة الكـبرى كجوهر فعاليّة. ودلالة الأسطورة تلحق ذلك بشكل واضح: أسعار الخضار والفواكة تنخفض لأنَّ الحكومة قررت ذلك. لكن هناك نادرة هـي أن الصحيفـة إمـا بدافـع التطمين أو الأمانة، قد فصلت سطرين في الأسفل، أي الأسطورة التي فَرَغـت مـن تكوينها. تضيف الصحيفة (مـع أنهـا بـأحرف متواضعـة): «إن العـودة إلى الوفـرة الموسميّة قد سهلت انخفاض الأسعار». هذا المثال مفيـد لسـببين: أولا نـرى فيـه، الطابع الانفعالي واضحاً: فنحن ننتظر منـه تأثـيراً مباشـراً. لا يهـم كثـيراً إذا مـا تفككت الأسطورة فيما بعد. إذ أنَّ فِعْلَها المُعتَبر أقوى من التفسيرات العقلية الـتي يمكنها تكذيبها لاحقاً. وهذا يعني أن قراءة الأسطورة تنتهي بشكل مفاجىء. بينما أنا أركض ألقي بنظرة على صحيفة فرانس ـ سوار التي بين يدي جاري فلا ألتقط سوى معنى واحد ، لكنني أقـرأ فيـه دلالـة حقيقيّـة: إنـي أتلقـى حضـور الفعـل الحكومي في انخفاض سعر الفواكه والخضار. هذا كل شيء. وهو كافٍ.

حتى لو قرأنا الأسطورة بتركيز أكثر فلن يضاعف ذلك أبداً من قوتها ولا يزيد في إخفاقها فالأسطورة لا تكتمل ولا تناقش في الوقت نفسه: لا الزمن ولا المعرفة من شأنهما إضافة أي شيء اليها، ولا ينتزعان منها شيئاً.، ثم ، إنّ تطبيع المفهوم الذي عرضته بالنسبة للوظيفة الأساسيّة للأسطورة، هو هنا تطبيع مثالي: في المنظومة الأولى (اللسانية حصرا) . قد تكون السببيّة، حرفيّاً طبيعية: أسعار الخضار والفواكه تنخفض لأننا في موسمها. في المنظومة الثانية (الأسطورية) قد تكون السببيّة سطحيّة (مصطنعة)، ومزيّفة لكنها تنزلق نوعاً ما في مِسْعَر الطبيعة. لهذا السبب تُعاشُ الأسطورة بوصفها كلاماً بريئاً: ليس لأن مقاصدها مخفيّة: فلو كانت مخفيّة ، فلن تكون ذات فاعلية، بل لأنها مُطَبّعة . ان ما يسمح للقارىء باستهلاك الأسطورة بشكل بريء، هو أنه لا يرى فيها منظومة سيميولوجيّة، بل منظومة استنتاجيّة: هناك حيث لا يوجد إلا التكافوء، يرى القارئ نوعاً من العملية السببيّة: فللدال والمدلول، بنظره ، علاقات طبيعية. ويمكننا شرح هذا التشوش بشكل آخر: إنّ أي منظومة سيميولوجيّة هي منظومة قيم. بينما مستهلك الأسطورة يعتبر الدلالة منظومة وقائع: تُقرأُ الأسطورة كمنظومة حقيقة FACTUEL بينما هي منظومة سيميولوجيّة.

الأسطورة بما هي لغة مسروقة:

بمَ تتميّز الأسطورة ؟ إنّها تتميز بتحويل المعنى إلى شكل. بمعنى آخر، الأسطورة سطو مستمر على اللغة. فأنا أسرق الزنجي الذي يؤدي التحيّة، والدارة البيضاء والسمراء ، كما اسطو على انخفاض سعر الفواكه الموسمي، ليس بهدف جعلها أمثلةً أو تحويلها إلى رموز، بل لكي أُطَبّع، من خلالها، الامبراطورية وكذلك ذوقي للأشياء الباسكيّة وكذلك الحكومة. لكن ، هل كل لغة أولى هي حتماً، فريسة للأسطورة ؟ أولا يوجد معنى ما من شأنه مقاومة هذه الغنيمة التي يهدد شَكلُها الأسطورة ؟ الحقُ يُقال: لا شيء يمكنه البقاء في منجاة من الأسطورة، فالأسطورة قادرة على ابراز رسمها الذهني، انطلاقاً من أي معنىً كان، وحتى من خلال غِيَاب المعنى، كما رأينا، لكن اللغات لا تقاوِمْ بالطريقة نفسها.

ان اللسان، وهو أكثر اللغات تعرضاً للسطو من قبل الأسطورة، يبدي مقاومة ضعيفة، فهو نفسه يتضمنُ بعض الاستعدادات الأسطوريّة، كما يتضمن مشروع

جهاز من العلامات المخصصة لإبراز القصد الذي يحمله [اللسان] يستخدم. وهذا ما يسعنا تسميته بتعبيريّة اللسان: فصيغتا الأمر والنصب، على سبيل المثال، هما شكل لمدلول من نوع خاص، يختلف عن المعنى: فالمدلول هنا هو إرادتي أو رجائي. لهذا السبب عرّف بعض اللسانيين صيغة الـ INDICATIF = الدلاليّة، مثلاً، على أنها حالة أو دَرَجة صفر في مقابل صيغتي الـ SUBJONCTIF = النصب والـ IMPERATIF = الأمر. لكن في الأسطورة المسبقَة التكوين، المعنى لا يكون أبداً في درجة الصفر، ولهذا يتمكن المفهوم من تحريفه وتحييده، وعلينا ان نتذكر ، مرة أخرى، بأن غياب المعنى لا يعني، على الإطلاق، درجة الصفر: لهذا يمكن للأسطورة أن تمسك به جيداً، وإعطائه ، مثلاً، دلالة العبث، أو دلالة السريالية، وما إلى ذلك. الحقيقة، ليس هناك سوى الدرجة صفر، التي يمكنها مقاومة الأسطورة.

أما اللسان فيستسلم للأسطورة ، لكن بطريقة مختلفة: إذ من النادر أن يفرض اللسان معنى مليئاً وغير قابل للتحريف منذ البداية. والسبب في ذلك يعود إلى الطابع التجريدي لمفهومه: مفهوم الشجرة هو مفهوم غامض، وهو يفسح المجال أمام جوازات متعددة، لا شك أنّ اللسان جهاز تخصيصي كامل (هذه الشجرة ، الـ شجرة التي، الخ). لكنه يظل دائماً حول المعنى النهائي، وعمق افتراضي تطفو فيه معان أخرى ممكنة: المعنى يمكنه باستمرار تقريباً أن يخضع للتأويل . بوسعنا القول إن اللسان يقترحُ على الأسطورة معنى مُفرّغاً. وببساطة يمكن للعلامة أن تدخلَ فيه وتتضخم، إنها عملية سطو عن طريق الاستعمار (مثلاً: بدأ انخفاض الأسعار). لكن أي انخفاض هذا ؟ أهو انخفاض الموسم أم الحكومة؟ الدلالة هنا تجعل من نفسها طفَيليّ المادة، مع أنها [أي المادة] مُحدَّدة).

حينما يكون المعنى ممتلئاً جداً بحيث تتمكن الأسطورة من غَزْوِه، فإنه يقلبها، ويسلبها كلها. وهذا ما يحدث للغة الرياضيّة، التي في حد ذاتها، هي لغة غير قابلة للتحريف، واتخذت ككل الاحتياطات الممكنة لمواجهة التأويل: ولا مجال لأي دلالة طفيلية لأن تدخلَ فيها. ولهذا السبب بالضبط، ستنتصر الأسطورة دفعةً واحدة. إنها تتخذ صيغة رياضيّة (E= MC2)، وتجعل من هذا المعنى الذي لا يتغيّر، الدال البحت للصفة الرياضية MATHEMACITE ،

هنا نرى الذي تقوم الأسطورة بسرقته: إنه المقاومة، والصفاء. الأسطورة قادرة على بلوغ أي شيء، وإفساد أي شيء. إنها قادرة حتى على بلوغ تلك الحركة التي لا تستسلِم لها، لدرجة أنه بمقدار ما تبدي اللغة ـ الموضوع، من مقاومة في البداية، بمقدار ما يكبر تَعَهّرها في النهاية: فمن يقاوم بشكل كامل، يستسلم هنا بشكل كامل: أينشتاين من جانب، وفرانس ـ سوار من جانب آخر. يمكننا إضفاء صورة زمنية على هذا الصراع. اللغة الرياضية لغة مُنجَزَة، وتستمد تماميّتها نفسها من هذا الموت المقبول. أما الأسطورة فهي لغة لا تقبل الموت: إنها تنتزع من المعاني التي تتغذى منها حياةً مُخاتِلة، مُنحطّة، وتُسبّب فيها تأجيلاً مصطنعاً تستقرُ فيه مُرتاحةً، وتتسبب في وقوع الجثث الناطقة. هناك لغة أخرى تقاوم الأسطورة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، وهي لغتنا الشعرية، فالشعر المعاصر.[10] عبارة عن منظومة سيميولوجيّة ارتدادية، والأسطورة تسعى إلى دلالة متطرفة - ULTRA SIGNFICATION أي إلى تضخيم المنظومة الأولى، أما الشعر فيحاول العثور على دلالة تحتية INFRASIGNIFICATION أي إلى حالةٍ ما قبل سيميولوجيّة للغة، وباختصار، يجهد الشعر نفسه لتحويل العلامة إلى معنى: وجل ما يسعى إليه ــ عامداً ليس بلوغ معنى الكلمات إنما معنى الأشياء نفسها.[11] لذلك فالشعر يشّوش اللسان، ويضاعف، بقدر استطاعته، تجرد المفهوم وعشوائية العلامة، ويقوم، ما استطاع، بتوسيع علاقة الدال والمدلول. إن بُنية المفهوم «المُعَوّمة» يتمّ استثمارُها هنا حتى النهاية: وبعكس النثر، فإن مجمل إمكانية المدلول التي تحاول العلامة الشعريّة، على أمَل بلوغ نوعٍ من النوعية المتساميّة للشيء، جعلها حاضرة في معناها

---

(10): بعكس الشعر الكلاسيكي الذي هو منظومة أسطوريّة مَتينة، لأنه يفرض على المعنى مدلولاً إضافيّاً هو الانتظام REGULARITE: فالبحر السكندري، على سبيل المثال، يصلح لأن يكون معنى لخطاب ودالاً لكل جديد في الآن نفسه، وهذا الكل هو دلالته الشعرية. وحينما يقع النجاح، فسببه درجة الانصهار الظاهري بين المنظومتين. إذاً، وكما ترى، فالأمر ليس أبداً قضية تناغم بين المضمون والشكل، إنما هو دخول أنيق لشكل ما في شكل آخر. وأقصد بالأناقة، أفضل اقتصاد ممكن في الوسائل، وبسبب المبالغة الدائمة، يخلط النقدُ بين المعنى والمضمون FOND . واللسان ليس سوى منظومة أشكال، أما المعنى فهو شكل.

(11) : هنا نعثر على المعنى كما يقصده سارتر، المعنى كنوعيّة طبيعيّة للأشياء تقع خارج المنظومة السيميولوجية (القديس جونيه، ص، 283).

الطبيعي (وليس الإنساني). ومن هنا نشوء الطموحات الجوهريّة ESSENTIALISTES للشعر، وهي قناعته بأنه الوحيد القادر على إدراكِ الشيء نفسّه، طالما يسعى إلى أن يكون لغة مُضادة، والخلاصة، أن من بين كل مستخدمي الكلام، يظل الشعراء أقلّ شكلية، لأنهم، وَحدَهم يؤمنون بأن مَعنى الكلمات ليس سوى شكل لا يقبلون، وهم الواقعيون، بالاكتفاء به، لذا يتأكد شعرنا الحديث على أنه دائماً قتلٌ لِلّغة، ونوع من الشابه المكاني الملموس للصمت، الشعر يحتل المكانة المعاكسة لمكانة الأسطورة لأن الأسطورة منظومة سيميولوجيّة تزعم قدرتها على تجاوز ذاتها لتصبح منظومة واقِعَاتيّة FACTUEL[•] . الشعر منظومة سيميولوجيّة تسعى للإنكماش في منظومة جوهرية.

لكن، هنا أيضاً كما هو الحال بالنسبة لِلّغةِ الرياضيّة، فإن المقاومة التي يبديها الشعر هي التي تجعل منه فريسة مُثلى للأسطورة: ففوضى العلامات الظاهري، وهو الوجه الشعري لنظام أساسي، قد اعتقلته الأسطورة التي تحوّلت إلى دال فارغ، يفيد في الدلالة على الشعر. وهذا يفسر الطابع غير الاحتمالي للشعر الحديث: حينما يرفضُ الشعرُ الأسطورة بشراسة، فإنه بذلك يسلم نفسه لها بقدمين ويدين مُقيّدتين، أما قاعدة الشعر الكلاسيكي فهي على العكس. إذ كانت تشكل اسطورة مقبولة كان الاعتباطيّ الواضح يُشَكلُ فيها نوعاً من الكمال لأنّ توازن المنظومة السيميولوجيّة يعتمد على اعتباطيّة علاماتها. ان قبول الأسطورة الطوْعي من شأنه تحديد مُجمل أدبنا التقليدي: فمن الناحية المِعيارية يعتبرُ هذا الأدب منظومة أسطوريّة مُمَيّزة: فهناك معنى، هو معنى الخطاب، وهناكَ دال، هو ذلك الخطاب نفسه بما هو شكل أو كتابة، وهناك مدلول، هو مفهوم الأدب، ثم هناك دلالة، هي الخطاب الأدبي. وقد تطرقت إلى هذه القضية في كتابي: **الكتابة في درجة الصفر**، الذي، إذا أخذنا كل شيء بعين الاعتبار، هو ليس سوى أسطوريّة لِلّغة الأدبيّة. وفيه عَرّفتُ الكتابة بأنها دالُّ الأسطورة الأدبيّة. أي أنها شكلٌ ممتلىء بالمعنى، ويأخذُ من مفهوم الأدب دلالة جديدة [12] . وألمحت

(•).: واقعاتيّة، ترجمة لـ FACTUEL أي صفة الواقعة أو الحدث. ولو قلت واقعيّة لاختلط الأمر على القارىء وظن أن الأمر له علاقة بالواقع في مقابل الخيال. [م].

(12) : الأسلوب ـ على الأقل كما كنتُ أعرّفهُ ليس شكلاً، ولا يتعلق بالتحليل السيميولوجي للأدب. في الواقع، الأسلوب هو جوهر مهددٌ، باستمرار، بالشكّلنَة: أولاً يمكن تماماً ان يتحوّل إلى

إلى أن التاريخ ، من خلال تعديله لوعي الكاتب، قد أثار، منذ مائة سنة تقريباً، أزمة أخلاقيّة للغة الأدبية: فقد أفصحت الكتابةُ عن نفسها كدال، والأدبُ كدلالة: والكاتبُ برفضهِ لطبيعة اللغة الأدبية التقليديّة، فإنه بذلك قد نفى نفسَهُ في طبيعة مضادة لِلغة. إن تخريب الكتابة كان الفعل الجذري الذي حاول من خلاله عددٌ من الكتّاب رفض الأدب باعتباره منظومة أسطوريّة. وكل تمرد من هذه التمردات كان بمثابةِ قتل للأدب باعتباره دلالة: وكلّها [التمردات] طرحت ردّ الخطاب الأدبي إلى منظومةٌ سيميولوجيّة بسيطة، أو حتى، في حالة الشعر، إلى منظومة ما قبل سيميولوجية: وهذه مهمة واسعة، كانت تتطلب تصرفات جذريّة: ونحن نعرف أنّ بَعضها ذهب إلى حدّ تدمير الخطاب والصمت الحقيقي أو المنقول، من خلال اعتبار نفسها السلاح الوحيد الممكن ضد السلطة المتعاظمة للأسطورة: أي تكرارها.

يبدو إذاً في غاية الصعوبة أن نقلّص الأسطورة من الداخل، لأن هذه الحركة، حتى لو قمنا بها للتخلص منها فإنها تصبح بدورها فريسة للأسطورة: الأسطورة قادرة دائماً، وفي آخر لحظة ، على التعبير عن المقاومة التي نضعها في مواجهتها. الحق يقال ان افضل سلاح ضد الاسطورة قد يكمن في أسْطَرَتِها هي بدورها، أي انتاج أسطورة مصطنعة: وهذه الأسطورة المُعاد تركيبُها ستكون أسطوريّة حقيقيّة ـ وبما أنّ الأسطورة تسرق اللغة، فلماذا لا نسرق الأسطورة ؟ ولتحقيق ذلك يكفي ان نجعل منها نقطة انطلاق لسلسلة سيميولوجية ثالثة، وذلك بأن نضع دلالتها كحدّ أول لأسطورة ثانية. الأدب يقدم لنا بعض الأمثلة العظيمة على هذه الأسطوريّات المصطنعة. منها أذكر هنا عمل فلوبير: بوفاروبيكوشيه. وهو ما يمكن تسميته بالأسطورة التجريبيّة، أو أسطورة من الدرجة الثانية: بوفار وصديقه بيكوشيه يمثلان بورجوازية مُعَيّنة (في صراع مع

كتابة: هناك كتابة ـ مالرو، وعند مالرو نفسه. ثُمّ أن الأسلوب يمكنه ان يتحوّل تماماً إلى لغةٍ خاصةٍ: تلك الكتابة التي يمنحُ الكاتبُ منها لنفسه، ولنفسه فقط: إذاً ، فالأسلوب نوع من الأسطورة أحادية التصوير [مذهب يقرّر أن الأنا وحده الموجود وإن الفكر لا يدرك سوى تصوراته (م)]، واللسان الذي يتحدث به الكاتب لنفسه: عند هذه الدرجة من التَرسُّخ، ندرك ان الاسلوب يتطلب تفكيكاً ونقداً عميقاً. وتشكل أعمال جان ـ بيير ريشار مثالاً على هذا النقد اللازم للأساليب.

طبقات بورجوازيّة أخرى): وخطابهما يشكّل، سلفاً، كلاماً أسطوريّاً، لِلّسان فيه معنى. لكن هذا المعنى هو الشكل الفارغ لمدلول مفهوميّ (تصوّريّ)، هو هنا نوع من عدم الاكتفاء التكنولوجي. ولقاء المعنى بالمفهوم، في هذه المنظومة الأسطوريّة الأولى، يكوّنُ دلالةًويضيف إلى هذه المنظومة الأسطورية الأولى، التي هي سلفاً، منظومة سيميولوجيّة ثانية، سلسلة ثالثة تشكل فيها الدلالـةُ حلقةً أولى، أو حداً نهائياً للأسطورة الأولى: وستتحول بلاغة بوفار وبيكوشيه إلى شكل للمنظومة الجديدة. وسيقوم فلوبير نفسه هنا بإنتاج المفهوم، من خلال نظرته إلى الأسطورة التي كونها كل من بوفار وبيكوشيه لنفسيهما: وهذا سيشكل ضعفهما الأساسي، وعدم شبعهما (اكتفائهما) والتناوب المرعب لتدريباتهما، وباختصار، ما أود لو استطعت تسميته (لكني أحسُ بالصواعق في الأفق): البوفارديّة البيكوشية. أما الدلالة النهائيّة فهي للمُؤلفُ (العَمَل): إنها بوفار وبيكوشيه. بالنسبة لنا، سلطة الأسطورة الثانية تقوم على تأسيس الأولى ببساطة ملحوظة. لقد انهمكَ فلوبير في تجديد حقيقي لعلم آثار الكلام الأسطوري: إنه فيوليه لودوك(٠) ، الخاص بإيديولوجيّة بورجوازية معيّنة. لكن فلوبير، لكونه أقل سذاجة من فيوليه لودوك، فقد وضع في ما جدّده تزيينات (هي شكل الأسطورة الثانية) ذات طابع نصبي SUBJONTIF : إذ هناك تكافوء سيميولوجي بين التجديد النصبي لخطابات بوفار وبيكوشيه، وبين ضعفها.(13)

ما يتميّز به فلوبير (وكل الأسطوريّات المصطنعة، وكم من رائع منها في أعمال سارتر) هو أنه قدم لقضية الواقعيّة مخرجاً سيميولوجيّاً واضحاً. لا شكَ أنها ميزة ناقصة، لأن إيديولوجدية فلوبير الذي كان لا يرى في البورجوازي سوى بشاعة جمالية، لم يتسم بأية واقعيّة. لكنه على الأقل تجنبَ الخطيئة الكبرى في الأدب. وهي خلط الواقع الإيديولوجي بالواقع السيميولوجي. الواقعيّة الأدبيّة بما

---

(٠) : فيوليه لودوك (أوجين: (1814 ـ 1879) مهندس معماري وكاتب فرنسي. قام بتجديد العديد من مباني القرون الوسطى لا سيما كاتدرائية القديسة مادلين في فيزلاي، وكنيسة سيدة باريس، وقصر بييرفون، ومدينة كاركاسونا، مؤلف قاموس: الهندسة المعماريّة الفرنسيّة من القرن الحادي عشر حتى القرن السادس عشر، وقاموس العقارات. [م].

(13) : شكل نصبي، لأن اللاتنية كانت تعبر عن «الاسلوب أوالخطاب اللا مُباشر، بهذا الشكل، وهي أداة رائعة للكشف عن التزييف.»

هي إيديولوجيّة لا ترتبط أبداً باللسان الذي ينطقه الكاتب. بما أنّ اللسان شكلُ فلا يسمحُ أن يكون واقعيّاً أولا واقعيّاً. كل ما يسمه هو أن يكون أسطوريّاً أو لا يكون، أو أيضاً، كما في بوفاروبيكوشيه، مضاداً للأسطورة. لكن مع الأسف ليس هناك أي تنافر بين الواقعيّة والأسطورة، ونحن نعرف كم هو أدبُنا «الواقعي» غالباً أسطوري (على الأقل هو أسطورة مُضَخمة للواقعيّة) ، وكم أدبنا «اللاواقعي» يتميّز على الأقل، بأنه أقل أسطوريّة. والحكمة تقضي حتماً بتعريف واقعيّة الكاتب باعتبارها قضية إيديولوجيّة أساساً. وهذا لا يعني ، بالتأكيد ، عدم، اضطلاع الشكل بأية مسؤولية أمام الواقع. لكن هذه المسؤولية لا يمكن أن تُقاس إلاّ بعبارات سيميولوجيّة. ولا يمكن الحكم على الشكل (لأن هناك محاكمة) إلاّ باعتباره دلالة ، وليس تعبيراً. لغة الكاتب، ليست مهمتها تمثيل الواقع بل الدلالة عليه. وهذا من شأنه إلزام النقد باستخدام منهجين صارمين دقيقين: يجب معالجة واقعيّة الكاتب إما بوصفها مادة إيديولوجيّة (الموضوعات الماركسيّة في أعمال بريخت، على سبيل المثال) وأما بوصفها قيمة سيميولوجيّة (الأشياء، المثل، الموسيقا، والألوان في الدراماتورجيّة البريختيّة) والأفضل حتماً هو الملاءمة بين هذين النقديْن ، والخطأ الدائم هو خلطهما : لأن للإيديولوجيّة مناهجها كما للسيميولوجيا مناهجها أيضاً.

البورجوازية بما هي مُجْتَمعٌ مجهول :

الأسطورة تنسجم مع التاريخ في نقطتين: من خلال شكلها المُعَلّل نسبياً، ومن خلال مفهومها، بوصفه تاريخاً بطبيعته. وعلى هذا يمكننا تصوّر دراسة تطوريّة للأساطير وذلك إما بإخضاعها للإستبطان (وهذا يعني تأسيس أسطورية تاريخية)، وإما أن نلاحِق بعض أساطير الماضي حتى نصل إلى شكلها الحالي (وهذا يعني ممارسة التاريخ الاستبطاني). وإذا أخذت هنا بمشروع تزامني للأساطير المعاصرة، فذلك لسبب موضوعي: فمجتمعنا مجال مُفَضّل للدّلالات الأسطوريّة. وقد حان الوقت الآن للإفصاح عن السبب.

مهما كانت العوارض، والاتفاقات والتنازلات والمغامرات السياسيّة، ومهما بلغت التغيّرات التقنيّة والاقتصادية وحتى الاجتماعيّة التي يحملها التاريخ إلينا، فإن مجتمعنا لا يزالُ مجتمعاً بورجوازيّاً. وأنا لا أجهل أن عدّة أنماط من

البورجوازية قد تعاقبت على السلطة منذ عام 1789. لكن القانون العميق ظلّ على حاله، وهو قانون سلطة تتعلق بملكيّة مُعيّنة ، أو بنظام ما، أو بأيديولوجية. وعن تسمية هذه السلطة تنشأ ظاهرة فريدة: بما أن البورجوازيّة حقيقة اقتصاديّة فقد تمت تسميتها من دون أية صعوبة: الرأسمالية تفصح عن نفسها.[14] وبما أنها حقيقة سياسيّة فإنها تتعرّف على نفسها بشكل سيء والدليل على ذلك خلوّ البرلمان من الأحزاب «البورجوازية». وبما أن البورجوازية حقيقة إيديولوجيّة فإنها تختفي تماماً: فقد مسحت البورجوازية اسمها عبر انتقالها من الواقع إلى صورته، ومن الإنسان الاقتصادي إلى الإنسان الذهني: إنها ترتب لنفسها الحقائق، لكنها لا تتحالف مع القيم، إنها تحمّلُ قانونها عملية استبعاد التسمية. البورجوازيّة تعرّفُ نفسها على أنها الطبقة الاجتماعية التي لا تريد لنفسها اسما. والتسميات: «بورجوازي»، «بورجوازي صغير» «رأسمالية»[15] ، «بروليتاريا»[16] هي مواضع خسارة مستمرة ، حينما يبتعد المعنى عنها فإنه يسيل إلى أن يصبح الاسم عديمَ الفائدة.

ظاهرة استبعادِ التسمية هذه هي ظاهرة هامة، لا بدّ من النظر إليها بشيء من التفصيل: من الناحية السياسية، تحدث خسارة الاسم البورجوازي من خلال فكرة الأمة، وقد كانت فكرة تقدميّة في وقتها، أما اليوم فالبورجوازية تنحلُّ في الأمة، مع احتمال رفض العناصر التي تعدها دخيلة عليها (الشيوعيون) . هذه التوفيقيّة الموجّهة تسمح للبورجوازية باكتساب الضمانة العدديّة لحلفائها المؤقتين، أي كل الطبقات الوسيطة، أي «الطبقات اللامتجانسة» ، وهناكَ استخدام طويل لم يستطع نزع الصفة السياسيّة ، بشكل عميق، عن كلمة أمة. فالأساس السياسي موجود وقريب جداً، وأي طَرف من شأنه إظهاره، ففي البرلمان هناك أحزاب

---

(14) : «البورجوازية محكوم عليها بإغناء الفقير. كما تقول لنا مجلة باري ـ ماتش.

(15) : كلمة «رأسمالية » ليست كلمة تابو من الناحية الاقتصاديّة، لكنها كذلك من الناحية الإيديولوجيّة: وبالتالي لن يسعها الدخول في مفردات التمثّلات البورجوازية. كان لا بدّ من مصر الملك فاروق لكي تُقيمُ المحكمة على إدانة مشبوه «بالقيام بأعمال مناهضة للرأسمالية».

(16) : البورجوازية لا تستخدم كلمة «بروليتاريا» أبداً، لأنها كلمة اشتهرت على أنها اسطورة يسارية، إلاّ إذا كانت هناك مصلحة في تصوّر البروليتاريا وقد ضللها الحزب الشيوعي.

«وطنيّة»، والتوفيقيّة الاسميّة تبرز هنا مـا كـانت تزعـم إخفـاءه: وهـو الاختـلاف الأساسـي، نـرى أن المفـردات السياسـيّة للبرجوازيـة تفـترض سـلفاً وجـود كلّيـة UNIVERSEL السياسة فيها عبارة عن محاكاة وجزء من الإيديولوجيّة.

من الناحية السياسية، مهما كان الجهد الكليّ لمفردات البورجوازيّة، فإنهـا [البورجوازية] تنتهي بالاصطدام بنواة مُقاومة هي ، تعريفاً، الحزب الثوري. لكـن الحزب لا يمكنه أن يكـوّن غنـىً سياسـياً: ففـي المجتمـع البورجـوازي لا وجـود للثقافة البروليتارية ولا لأخلاقياتها، كما لا وجود للفن البروليتاري. فمن الناحيـة الايديولوجية كل ما هو ليسَ بوجوازياً، هو مجبرٌ على الاقتراض من البورجوازية. يمكن للإيديولوجيّـة البورجوازيّـة إذاً أن تمـلأ كـل شـيء دون أن تخـاطر بفقـدان اسمها: لا أحد ، هنا يعيده إليها، فهي قادرة على وضع المسرح والفـن والإنسـان البورجوازي تحت أشباههم الخالدين. بكلمة ، إنها قـادرة علـى اسـتبعاد تسـمية نفسها دون أن يقف في طريقها أي عائق ، حينما لا يبقى هناك إلاّ طبيعةٌ إنسانيّة واحدة ، وهي الطبيعة نفسها: فيصبح ارتداد الاسم البورجوازي هنا كاملاً.

هناك لا شك، تمـرّدات علـى الأيديولوجيّـة البورجوازيـة. وهـي مـا نسـميه عموماً بالطليعة. لكن هذه التمردات محـدودة مـن الناحيـة الاجتماعيّـة ، ويمكـن ردها أولاً لأنها ناشئة عن جزء من البورجوازية، عن مجموعة قليلة من الفنـانين، والمثقفين الذين ليس لهم جمهور آخر سوى الطبقة التي يحتجوّن عليها، ويظلـون مرتبطين باموالها لكي يعبروا عن أفكارهم، ثم أن هذه التمـردات دائمـاً مسـتوحاة من التمييز القوي بين البورجوازي الأخلاقي والبورجوازي السياسـي: إن ما تحتـج الطليعةُ عليه، هو البورجوازي في الفن، وفي الأخلاق، إنه كما كان الحال عليه في أيام ازدهار الرومانتيكيّة ـ: العطـار وغـير المثقـف، أمّـا الاحتجـاج السياسـي فـلا وجود له أبداً عندها [17].

(17) : واضح أن خصوم البورجوازية، الأخلاقيين (أو الجماليين) يظلـون في غـالبيتهم لا مبـالين، بـل ومتعلقين باتجاهاتهـا السياسـيّة، أمـا خصـوم البورجوازيـة مـن السياسـيين فيهملـون ادانـة تمثيلاتها بشكل عميق: بل غالباً مـا يذهـب بهـم الأمـر إلى درجـة تقاسمهـا معهـا، وانقطـاع الهجمات هذا من شأنه إفادة البورجوازية حيث يصبح بإمكانها إخفاء اسمها. البورجوازيـة، لا يجوز أن تُفهم إلاّ كتركيبٍ مؤلف من توجهاتها وتمثيلاتها.

إن ما لا ترضى به الطليعة في البورجوازية، هو لغتها، وليس قانونها. وهي ليست مضطرة للموافقة عليه، لكنها تضعه بين قوسين، ومهما كان عنف الإثارة، فإن ما تضطلع به في نهاية الأمر هو الإنسان المُهمل (اللقيط) وليس الانسان المُغَرَّب . والإنسان المُهَمَل هو أيضاً الإنسان الأبدي.[18]

إغفال البورجوازية هذا يستمر بالتعمّق حينما ننتقل من الثقافة البورجوازيّة بمعناها الحقيقي إلى اشكالها الموسّعة والمُبَسّطة والمستعمَلة، وإلى ما يمكننا تسميته بالفلسفة العامّة. تلك الفلسفة التي تُغذي الأخلاق اليوميّة، والاحتفالات المدنية، والطقوس الدنيوية، وباختصار كل المعايير غير المكتوبة للحياة العلائقيّة في المجتمع البورجوازي. إنهُ لوهم إرجاعُ الثقافة المهيمنة إلى نواتها الخلاّقة: فهناك أيضاً ثقافة بورجوازية استهلاكيّة بحتة. فرنسا كلها تستحم في تلك الإيديولوجيّة المُغفلة: صحافتنا، سينمانا، مسرحُنا ، أدبُنا الرائج، احتفالاتنا، عدالتنا، دبلوماسيتنا، محادثاتنا، الشعيرة (الطقس)، الجريمة التي يحكم عليها، الزواج ، الذي نتأثر به، المطبخ الذي نحلم به، اللباس الذي نرتديه، إذاً ، كل شيء في حياتنا اليوميّة مرتبط بالتمثيل الذي تتصوره البورجوازية وتجعلنا نتصوّره حول علاقة الإنسان بالعلم. هذه الأشكال «المطبيعة» قلما تستثير الانتباه، بالنسبة لاتساعها، إذ أن اصلها يضيع فيها بسهولة، إنها تحتل موقعاً وسيطاً: بما أن هذه الأشكال ليست سياسيّة أو إيديولوجيّة بكل مُباشر، فإنها تعيش مطمئنة بين فِعل المناضلين ونزاع المثقفين، وبما أنها متروكة، نوعاً ما، من قِبل هذا الطرف أو ذاك، فإنها تلحق بكتلة ضخمة لما هو غير مُتَميِّز INDIFFERENCIE ، ولما لا دلالةَ له، وباختصار، إنها تُلحقُ بالطبيعة، ومع ذلك، فإن البورجوازية تنفذ إلى فرنسا عن طريق أخلاقياتها التي تُمارَس على المستوى الوطني، فالمعايير البروجوازيّة تُعاشُ كالقوانين الحتميّة لنظام طبيعي ما: بمقدار ما تنشر الطبقة البورجوازية تمثيلاتها تكتسبُ هذه التمثيلارت صفة طبيعيّة. الحقيقة البورجوازيّة تتلاشى في عالم غامض ساكنهُ الوحيد هو الإنسان الأبدي: لا البروليتاري ولا البورجوازي.

---

(18) : قد تكون هناك وجوه غير مُنتَظَمة للإنسان المُهمَل (يونسكو، على سبيل المثال)، لكن هذا لا يؤثر، إطلاقاً. على أمن الجواهر.

إذن من خلال دخول الإيديولوجيّة البروجوازية في الطبقات الوسيطة فهي تقدر على فقدان اسمها بشكل واثق جداً. المعايير البورجوازية الصغيرة هي بقايا الثقافة البورجوازية، إنها حقائق بورجوازية فاسدة، فقيرة ومُسَلْعَنَة، ومُقَعَّرة شيئاً ما، أو إذا شئت فقل إنها حقائق عفا عليها الزمن. ان التحالف السياسي بين البورجوازية والبورجوازيّة الصغيرة هو الذي يقرر، منذ أكثر من قرن، تاريخ فرنسا: فنادرا ما انقطع، وكان دائماً تحالف بلا مستقبل (1848، 1871، 1936). هذا التحالف يتعمّق مع الزمن، ويتحول شيئاً فشيئاً إلى اتحاد وثيق SYMBIOSE . قد تنشأ بعض اليقظات المؤقتة، لكن الإيديولوجيّة المشتركة لم تكن مهدّدة في أي وقتٍ من الأوقات: فالطينة «الطبيعيّة» نفسها تغطي كل التمثيلات «الوطنية»: إن الزواج البورجوازي الضخم المنحدر من طقس طبقي (عرض الثروات واستهلاكها) لا يمن أن تكون له أية علاقة مع النظام الإقتصادي للبورجوازية الصغيرة، لكنه يصبح، عن طريق الصحافة، والمحليّات، والأدب، شيئا فشيئا معيار الزوج البرجوازي الصغير، إن لم يكن على صعيد المعيشي، فعلى صعيد الحلم على الأقل، البرجوازية لا تكفّ عن امتصاص إنسانية تفتقر إلى القانون العميق، في أيديولوجيتها، والتي لا تستطيع الحياة معه إلاّ في الوهم، أي في تثبيت الوعي وإضعافه.[19] ان البورجوازية حينما تنشر تمثلاتها عبر فهرس من الصور الجماعيّة المعّدة لاستخدامات البورجوازية الصغيرة، فإنها بذلك تكرّسُ اللا تمييز المؤقت للطبقات الاجتماعيّة: إنه ابتداء من اللحظة التي تقبض فيها ضاربة الآلة الكاتبة مبلغ خمسة وعشرين ألف فرنك شهرياً وتبدأ بالتعرّف على نفسها عبر الزواج البورجوازي الضخم، عندها، يبلغ استبعاد التسمية البروجوازيّة غايته المرجوّة.

ان غياب الاسم البورجوازي ليس بالتالي ظاهرة مؤقتّة، عَرَضية طارئة، أو طبيعيّة أولادلالة لها، بل هي أيديولوجيّة البورجوازية نفسها، وهي الحركة التي تحوّل البورجوازية من خلالها واقع العالم إلى صورة للعالم، والتاريخ إلى طبيعة،

---

(19) : إثارة الوهم الجماعي هي دائماً مشروع غير انساني ليس لأنّ الحلم يحوّل الحياة إلى قدر بل لأن الحلم فقير ولأنه ضمانة الغياب.

وتتميّز هذه الصورة بأنها صورة مقلوبة[20]. القانون البورجوازي قانون خاص وتاريخي: والإنسان الذي سيمثله سيكون إنساناً شاملاً وخالداً. الحقيقة أن الطبقة البورجوازية قد بنت سلطتها على التقدم التكنولوجي والعلمي، وعلى تغير الطبيعة اللامحدود: الايديولوجية البورجوازية ستعيد خلق طبيعة «غير قابلة للإفساد. لقد كان الفلاسفة البروجوازيّون الأوائل ينفذون إلى عالم الدلالات ويخضعون أي شيء للعقلانية بعد أن يقرروا بأن هذه الأشياء مخصصة للإنسان. الإيديولوجية البورجوازية ستكون علمويّة SCIENTISTE أو حدسية ، وستلاحظ الواقعة، أو تدرك القيمة، لكنها سترفض التفسير: إذ سيكون نظام العالم كافياً أو لا يوصف، لكنهُ لن يكون أبداً دالاً. أخيراً ان الفكرة الأولى حول عالمٍ ممكن بلوغه PERFECTIBLE ، عالم متحرك، سينتجُ الصورة المقلوبة لإنسانية لا تتغيّر، وتتجدّدُ بهويّة لابدّ من العودة إليها إلى ما لانهاية. وباختصار، في المجتمع البورجوازي المعاصر، يتحدد الانتقال من الواقع إلى الأيديولوجيّة بوصفه انتقالاً من طبيعةٍ مضادةٍ anti - PHYSIS إلى طبيعة مزعومة PSEUDO - PHYSIS .

الأسطورة كلامٌ غير مُسَيَّسْ :

ها هنا حيث نعثر على الأسطورة. السيميولوجيا علمّتنا أنّ مهمّة الأسطورة تقوم على تأسيس قرار تاريخي تلقائي، وحضور لازم أبدي. لكن هذا المسعى هو مسعى البورجوازيّة. إذا كان مجتمعنا موضوعياً، الميدان المفضّل للدلالات الأسطورية، ذلك لأنّ الأسطورة، من الناحية الشكليّة أفضل أداة قادرة على القلب الأيديولوجي الذي يحدد ذلك المجتمع: على كل مستويات التواصل البشري . تقوم الأسطورة بتحويل الطبيعة المضادة ANTI - PHYSIS إلى طبيعة مزعومة PSEUDO - PHYSIS .

ما يقدمه العالم للأسطورة، هو واقع تاريخي مُحَدَّد بالشكل الذي أنتجه البشر أو استخدموه ، وما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعيّة لهذا الواقع. وكما أنّ الأيديولوجيّة البورجوازيّة تتحدد بتغييب الإسم البورجوازي. فإن

---

(20) : إذ ظهر البشر مع شروطهم في مجمل الإيديولوجيّة المقلوبة كما يظهرون في غرفة سوداء، فإن هذه الظاهرة تنشأ عن سيرورتهم التاريخية الحيويّة (ماركس: الايديولوجيّة الألمانية. ج ص 157).

الأسطورة تتشكل عن فقدان النوعيّة التاريخية للأشياء : الأشياء تفقد فيها [الأسطورة] ذكرى صناعتها، والعالم يدخل في اللغة كعلاقة جدليّة من الفعاليّات، والأفعال البشرية : ويخرج عن الأسطورة ما يشبه لوحة متناعمة من الماهيات. وظهرت شعوذة [وهم] قلبت الواقع رأساً على عقب وفرّغته من التاريخ وملأته بالطبيعة التي انتزعت من الأشياء معناها الإنساني بشكل جعلتها لا تدل على دلالة بشرية. إن وظيفة الأسطورة تكمن في إفراغ الواقع: إنها حرفيّاً، جريان مستمر، ونزف، أو إذا شئتم، هي تَبَخّر، وفقدان ملموس.

يمكن الآن استكمال التعريف السيميولوجي للأسطورة في المجتمع البورجوازي، فنقول إن الأسطورة هي عبارة عن كلام انتزعت عنه صفته السياسية. (أو كلام غير مسيّس) ينبغي طبعاً أن نفهم السياسة بالمعنى العميق، أي كونها مجموعة من العلاقات الإنسانيّة في بنيتها الواقعيّة، الاجتماعيّة، وفي قدرتها على صناعة العالم. كما ينبغي أن نعطي اللاحقة ـ DE [DEPOLITISER] = انتزع، قيمة فعليّة، فهي تمثل هنا حركة فاعلة ، وتحققُ الغياب باستمرار. ففي حالة الزنجي ـ الجندي، على سبيل المثال، ما هو مُستَبْعَد ليس الامبريالية الفرنسيّة (بل على العكس ، فهي التي ينبغي أن تكون موجودة) ، إنها النوعيّة واجبة الوجود، النوعية التاريخية، أي نوعية الاستعمار المصنوعة [المفبركة]. الأسطورة لا تنكر الأشياء، بل تنطوي وظيفتها على الحديث عنها، إنها تطهّرها فقط، وتبرئها وتؤسسها طبيعياً وأبدياً، وتمنحها وضوحاً، ليس هو وضوح التفسير، إنما وضوح المعاينة، فإذا عاينتُ الامبريالية الفرنسية دون أن أفسرها ، فلا يلزمني إلا القليل كي أجدها طبيعيّة، من قبيل تحصيل الحاصل، وهذا ما يبعث الطمأنينة في نفسي. حينما تنتقل الأسطورة من التاريخ إلى الطبيعة فإنها تقتصد، وتلغي تعقد الأفعال البشريّة، وتضفي عليها بساطة الماهيّات، وتلغي الجدل. وفي صعودها إلى ما بعد المرئي المباشر فإنها تنظم عالماً خالياً من المتناقضات لأنه عالم بلا عمق، عالم منشور في الحتميّة، عالم يؤسس وضوحاً مقبولاً: فيبدو على الأشياء وكأنها تدلّ من تلقاء نفسها[21].

(21) : يمكننا أن نضيف إلى مبدأ المتعة الفرويدي مبدأ وضوح البشرية الأسطورية، وهنا يكمن غموض الأسطورة : حيث أن وضوحها هو وضوح اعتباطي.

لكن ماذا يعني أن تكون الأسطورة دائماً كلاماً انتُزِعَت عنه صفته السياسية؟ بمعنى آخر ، هل الواقع دائماً هو واقع سياسيّ؟ . وهل يكفي ان نتحدث عن الشيء بشكل طبيعي حتى يصبح أسطوريّاً، مهما كان هذا الأثرُ ضعيفاً ومُشتتاً، كما يتضمنُ حضوراً جديراً بالذكر إلى حد ما، وهو حضور الفعل البشري الذي أنتجها وهيّأها وأخضعها أو رفضها[22] . أثرُ اللغة - الموضوع، الذي يتكلم الأشياء، يمكنه إبرازها بسهولة، أما ما وراء اللغة الذي يتكلم عن الأشياء فيبرزها بشكل أقل. واللغة دائماً ما ورا «لغة META - LANGAGE : ونزع الصفة السياسية الذي تمارسه، غالباً ما يتدخل على خلفيّة مُطبْعنة سلفاً وغير مسيسّة بسبب ما وراء لغة عام، قام لينشد الأشياء وليس لتحريكها: من البديهي أنّ القوّة اللازمة للأسطورة من أجل تحريف موضوعها ستكون أقل في حالة الشجرة عن حالة السوداني: هنا تقتربُ الشحنة السياسية ، ولا بدّ من وجود كميّة كبيرة من الطبيعيّة المصطنعة لكي تُبخّرها، وهناك تصبح بعيدة ومُطهّرة من خلال عمق أبدي لما وراء اللغة. إذاً هناك أساطير قويّة وأخرى ضعيفة: في الأولى يكون الكمّ السياسي مباشراً، ونزع الصفة السياسية فظاً، أما في الثانية، فتكون النوعية السياسيّة للموضوع قد زالت، كما يزول اللون، لكن أقل الأشياء من شأنه إنعاشها: فما الذي يمكن أن يكن أكثر طبيعيّة من البحر ؟ وما الذي يمكن أن يكون أكثر «سياسة» من البحر الذي ينشده سينمائيّو فلم «القارة الضائعة» ؟

الحقيقة، يشكّل ما وراء اللغة للأسطورة نوعاً من الاحتياطي. فالبشر ليسوا على علاقة حقيقية بالأسطورة ، بل علاقتهم بها هي علاقة استخدام: فهم يزيلون الصفة السياسيّة تبعاً لحاجاتهم، وهناك أشياء أسطوريّة تترك معلقة لبعض الوقت. وهذه الأشياء ليست سوى ترسيمات ذهنيّة أسطوريّة تبدو مهمتها وكأنها لا تذكر تقريباً . لكن هذا لا يشكّل سوى مناسبة مؤقتة وليس اختلافاً في البنية، وينطبق مثالنا حول النحو اللاتيني على هذه الحالة. ينبغي أن نلاحظ هنا ان الكلام الأسطوري يؤثر في مادة قد تبدلت سلفاً منذ زمن طويل: جملة إيسوب تنتمي إلى الأدب، وهي مؤسطرة حتى في البداية (أي مُبَرّأة) من قبل التخييل FICTION . لكن يكفي أن نرجعُ، لِلَحْظة حد السلسلة الابتدائي، إلى طبيعته كلغة، موضوع لقياس الإفراغ الذي تقوم به الأسطورة: لنتصور مشاعر مجتمع

---

(22) : انظر ماركس ومثال شجرة الكرز في : الإيديولوجية الألمانية ، ج 1 ، ص 161.

حقيقي من الحيوانات وقد تحول إلى مثال قواعدي، إلى طبيعة إسنادية للحكم على المهمة السياسية لموضوع ما وعلى الفراغ الأسطوري الذي يلازمها، ينبغي ألا نضع أنفسنا في جانب وجهة نظر الدلالة، إنما في وجهة نظر الدال أي الشيء المسروق، وفي دال اللغة ـ الموضوع، أي في المعنى: لا شك أننا لو استثرنا أسداً حقيقياً، فسيؤكِدُ لنا أن مثال القواعد إنما هو حالة أزيلت عنها الصفة السياسية بقوة، وسيطالِب بأن القضاء الذي يعزو إليه الفريسة لأنه الأقوى ما هو إلا قضاء سياسي تماماً، إلا إذا كنا إزاء أسد بورجوازي لا يتورع عن أسْطَرَةِ قوّتهِ عن طريق إلباسها شكل الواجب.

نرى هنا أن اللادلالة السياسيّة للأسطورة تعود إلى وضعها، فنحن نعرف أن الأسطورة هي عبارة عن قيمة: يكفي أن نبدّل ما حولها، والنظام العام (المؤقت) الذي توجد فيه، حتى يتم ضبط بعدها تقريباً. هنا، مجال الأسطورة قد أرجعَ إلى مرتبة السنة الخامسة في ثانوية فرنسية. لكنني افترض وجود طفل مأخوذ بقصة الأسد والعِجْلَة والبقرة، ويجد في الواقع الخيالي واقعَ هذه الحيوانات فإنَّ طلاقته ستكون أقل من طلاقتنا في تثمين هذا الأسد الذي تحوّل إلى مُسْنَد. الحقيقة، إذا حكمنا بشأن هذه الأسطورة بأنها تخلو من الدلالة، من الناحية السياسيّة، فذلك أنها وبكل بساطة، لم تكن موجهة إلينا.

الأسطورة يساراً:

إذا كانت الأسطورة كلاماً أنتُزعت عنه الصفة السياسيّة ، هناك، على الأقل، كلام يعارض الأسطورة، وهو الكلام الذي يبقى سياسياً، وهنا سُنضْطَر إلى العودة إلى التمييز بين اللغة ـ الموضوع، وما وراء اللغة META - IANGAGE . لوكنتُ حطاباً، وتوصلت إلى تسمية الشجرة التي أقوم بقطعها، فإنني ، والحالة هذه، أقول الشجرة، ولا أقول عنها، وهذا يعني أن لغتي فاعلة ترتبط بموضوعها بشكل متعدٍ: فليسَ بين الشجرة وبيني سوى عملي: أي بيننا فِعل ACTE : وهنا تكمن اللغة السياسيّة. فهي تقدم لي الطبيعة طالما أنني فقط سأقوم على تغييرها (تحويلها)، إنها لغةٌ تمكنني من التأثير في الشيء: فالشجرة بالنسبة إلي ليست صورة ، إنما هي مجرد معنى الفعل الذي قمتُ به. لكن لو لم أكن حطاباً فلن أتمكن من قول الشجرة، ولا أستطيع سوى التحدث عنها وعليها، ولا تعود لغتي

أداة شجرةٍ مفعول فيها، إنها الشجرة المنشودة التي تصبح أداة لغتي ولا يعود بيني وبينها سوى علاقة غير متعدية، ولا تعود الشجرةِ معنى الواقع بوصفه فِعلاً إنسانياً، بل صورة تحت التصرّف: في مقابل لغة الخطاب الواقعيّة، أقوم بخلق لغةٍ ثانية، أي ما وراء ـ لغة من خلالها لا أؤثر في الأشياء إنما في اسمائها، والتي هي بالنسبة إلى اللغة الأولى بمثابة الحركةِ بالنسبة الى الفعل، وهذه اللغة الثانية ليست كلها أسطوريّة، لكنها المكان الذي ستستقر فيه الأسطورة، لأن الأسطورة لا تشتغل إلاّ على موضوعات (أشياء) مّرت سلفاً عبر لغة أولى. هناك إذاً لغة ليست أسطوريّة هي لغة الإنسان المُنتِج: أينما يتحدث الإنسان ليغيّر الواقع وليس للاحتفاظ به على شكل صورة، وحيثما يربط لغتهُ بصناعة الأشياء، وما وراء اللغة باللغة ـ الموضوع: فإنّ الأسطورة تغدو مستحيلة. لهذا لا يمكن لِلغة الثوريّة أن تكون لغة أسطورية. فالثورة تعّرفُ بأنها فعلٌ تطهيري موجّه للكشف عن شحنة (كلفة) العالم السياسية: إنها تصنعُ العالم ولغته، وهذا الفعلُ يتشربّها من الناحية الوظيفية. ذلك لأنّ الثورة تنتج أولاً. ابتداء،نهاية كلاماً سياسيّاً، وليست كالأسطورة التي تُنتِجُ أولاً كلاماً سياسياً، وكلاماً طبيعيّاً في النهاية أي أن الثورة تستبعد الأسطورة، ومثلما أن استبعاد التسمية البورجوازي يحدد الإيديولوجيا البورجوازيّة والأسطورة في ا لوقت نفسه، فإنّ التسمية الثوريّة تماهي بين الثورة وبين الحرمان من الأسطورة: البورجوازية تتقنعُ بوصفها بورجوازيّة وبالتالي تنتج الأسطورة. أما الثورة فتعلن عن نفسها كثورة، وبالتالي فهي تلغي الأسطورة.

سُئلت هل كانت هناك أساطير «يساريّة». طبعاً، طالما أن اليسار ليس الثورة. أسطورة اليسار تنبثقُ تماماً في اللحظة التي تتحوّل الثورة فيها «إلى اليسار» أي حينما تقبل بالتقنع، وبإخفاء اسمها، وانتاج ما وراء لغة بريء»، وتنحرف «لتصبح طبيعية». استبعاد التسمية الثوري هذا قد يكون مرحلياً (تكتيكياً) أولاً يكون. وليس هنا مجال مناقشة هذا الأمر. على أية حال سيتضح أن استبعاد التسمية طريقة مغايرة للثورة، وأن التاريخ الثوريّ يحدد، إلى حد ما، دائماً «نزعاته الانحرافية». جاء يوم، على سبيل المثال قامت الاشتراكية نفسها بتجديد الأسطورة الستالينيّة. لقد قدّم ستالين بوصفه موضوعاً مَقولاً، خلال سنوات، السمات المكوّنة للكلام الأسطوري: وهو المعنى، الذي كان ستالين الفعلي، ستالين التاريخ. الدال: الذي كان يعزو بشكل طقوسي إلى ستالين ذلك الطابع القدري الذي للصفات الطبيعيّة التي كان اسمه يُحاط بها، ومدلول كانَ غاية في الدقة

والتنظيم والوحدة نَسَبَتهُ الأحزاب الشيوعية إلى وضع مُحدد، وأخيراً السلالة التي كانت عبارة عن ستالين المُقدَّس الذي وجدت تحديداته التاريخيّة نفسها قائمة على الطبيعة، ومُصَعّدُ تحت اسم العبقري أي غير العقلي والذي لا يمكن التعبير عنه: هنا تظهر عملية نزع الصفة السياسيّة، وهي تدين الأسطورة تماماً[24] نعم الأسطورة موجودة يساراً لكنها لا تملك أبداً خواص الأسطورة البورجوازية. أسطورة اليسار، ليست أساسية، أولاً لأن الأشياء التي تدركها نادرة، فهي لا تزيد عن بضعة مفاهيم سياسيّة، إلا إذا استعانت بترسانة الأساطير البورجوازيــة. إن الأسطورة اليساريّة لن تبلغ أبداً ميدان العلاقات الإنسانيّة الواسع، ولا السطح الواسع للإيديولوجيّة «التي لادلالة لها». والحياة اليومية بعيدة عن مراميه: المجتمع البورجوازي يفتقر إلى أسطورة «يسارية» تتعلق بالزواج أو الأخلاق أو المطبخ أو البيت والمسرح والعدالة، الخ، ثم أن اسطورته عارضة، واستخدامها ليس جزءاً من استراتيجيّة ما، كما هو حال الأسطورة البروجوازية، إنما هي جزء من تكتيك أو من تحول، في أسوأ الحالات: وإذا كانت هناك أسطورة يساريّة، فهي أسطورة ناشئة عن ارتياح، وليس عن ضرورة.

أخيراً، وبشكل خاص، الأسطورة اليساريّة، فقيرة، إنها بشكل خاص، فقيرة، لا يمكنها التكاثر. ولأنها تنتج حسب الطلب ولغاية زمنيّة محدودة، فإنّ اختراعها يتم بشكل سيء، إذ أنها تفتقر إلى سلطة عليا، هي سلطة التخريف FABULATION. ومهما قامت به، تظلّ محتفظةً بشيء ما، متيّبس وحرفي، ببقيّة شعار، فتبقى جافة. وهل هناكَ أعجفُ من أسطورة ستالين؟ فهي أسطورة تخلو من الإبداع، بل هي تخصيص أخرَق: دال الأسطورة (ذلك الشكل الذي نعرف غناه اللامحدود في الأسطورة البروجوازية) هو دالٌ غير مُنوّع على الإطلاق: إنها تتقلصُ إلى مجرد لائحة.

هذا النقص، إذا جاز لي القول، سببه كامن في طبيعة «اليسار»: مهما كان غموض هذه العبارة، فإن اليسار يتحدد دائماً بالقياس إلى المُضطَهد والبروليتارين أو

---

(24): من الملاحظ أن الخروتشيفيّة لم تقدّم نفسها كتغيير سياسي. بل كتحويل لِلّغة، بشكل أساسي ووحيد. وهو تحويل ناقص. لأن خروتشوف قد حطّ من قيمة ستالين، ولم يفسّرهُ، أي لم يقم بإعادة تسييسهِ.

وراء اللغة فهو ترفٌ لم تتمكن [لغة اليسار] من بلوغه بعد. كلام المُضْطَهِدِ كلام حقيقي، لأنه يفترض معرفة وحقائق وأشكال تبديليّة. هذا الفقر الأساسي يُنتج أساطير نادرة عجاف. آنيّةٍ أو غير متحفظة بشكل مُزْعِج. وهي تُعلنُ في ذاتها عن طبيعتها كأسطورة، وتشير إلى قناعها بالأصبع. وهذا القناع هو بالكاد قناع طبيعي مزعوم: وهذه الطبيعة لا تزال غنية، ولا يسعُ المُضْطَهَدُ إلاّ أن يستعيرها. لأنه عاجز عن إفراغ المعنى الحقيقي للأشياء، وإعطائها ترف الشكل الفارغ المفتوح على براءة طبيعة مُزَيفة. يمكننا القول إن الأسطورة اليسارية، بمعنى ما، هي دائماً أسطورة مُصطنَعَة، أسطورة أُعيدَ تشكيلها، ومن هنا منشأ عدم مهارتها.

الأسطورة يميناً :

من الناحية الاحصائية، تقع الأسطورة الى اليمين. وهي هناك أساسية: تتغذى بشكل جيد، وهي لامعة، قابلة للتوسع وثرثارة، ، وتختَرِعُ باستمرار: انها تمسك بكل شيء: بأنواع العدالة والاخلاقيات والجماليات والدبلوماسيات والفنون المنزلية و الأدب والعروض. واتساعها مقياس استبعاد التسمية الثقافية نفسه. البورجوازية تريد الاحتفاظ بالكينونة دون التظاهر بذلك: انها إذا سلبية الظاهر البورجوازي، وهي سلبية محدودة مثلها مثل أية سلبية، وهي التي تتوسل الأسطورة دائماً. المُضْطهَد ليس شيئاً فهو لا يملك الا كلاماً، هو كلام انعتاقه. أما المضطهد (بكسر الهاء) فهو كل شيء، كلامه غنيٌ ومتعدد الاشكال، مرن، ويتمتع بكل الدرجات الممكنة للكرامة: ووحده الذي يملك ماوراء اللغة. المضطهد (بفتح الهاء) يصنعُ العالم، ولايملك سوى لغة نشِطَة، متعدية (سياسية) أمّا المضطهد فيحتفظ بالعالم وكلامه مطلق، لامتعد وحركي ومسرحي: انه الأسطورة. لغة الأول تسعى الى التغيير، أما لغة الثاني فهدفها التخليد.

هل يتضمن اتساعُ اساطير النظام هذا (بهذا تسمي البورجوازية نفسها) اختلافاً داخلياً، وهل هناك، على سبيل المثال، أساطير بورجوازية واخرى بورجوازية صغيرة ؟ لايمكن أن يكون هناك اختلاف اساسي (بينهما) لانه مهما كان الجمهور الذي يستهلك الأسطورة، فإنها تفترض ثبوت الطبيعة. لكن قد تكون هناك درجات في الانجاز أو الاتساع: بعض الاساطير تنضج بشكل أفضل في بعض المناطق الاجتماعيّة. الأسطورة ايضا تملك أجواء صغيرة.

أسطورة الطفولة - الشاعر[ة] . مثلاً ، هي اسطورة بورجوازية متقدمة: فهي تكاد لا تخرج من الثقافة الخلاقة (كوكتو على سبيل المثال) ولا تفعل أكثر من مواجهة ثقافتها المستهلكة (الاكسبرس). هناك جزء من البورجوازية لايزال يجد الأسطورة مبالغاً فيها، ولاتنطوي إلا على قليل من الاسطورية التي تعطيه الحق بتكريسها (جزء كبير من البورجوازية لايشتغل الا على مواد أسطوريّة بحته): انها اسطورة لاتزال مجهولة الى حد ما، فهي لاتنطوي إلا على قليل من الطبيعة: ولكي نصنع من الطفولة - الشاعرة عنصراً من عناصر نظرية نشأة الكون COSMOGONIE لابد من التنازل عن المعجزة (موزار، رامبو، وغيرهما) والقبول بمعايير جديدة، هي معايير علم النفس التربوي، والفرويدية، الخ: انها اسطورة لاتزال طرية (خضراء) وهكذا: يمكن لاية اسطورة ان تتضمن تاريخها وجغرافيتها: يكون الاول علامة للثانية. الاسطورة تنضج لانها تتسع. لم اتمكن من إجراء دراسة حقيقية حول الجغرافيا الاجتماعية للاساطير. لكن من الممكن جداً ان نرسم مايسميه الألسنيون بـ تشابُه لغات ISOGLOSSE الاسطورة أي الخطوط التي تحدد المكان الاجتماعي الذي تقال فيه. ونظراً لانّ هذا المكان هو مكان متحرك، فيفضل الحديث عن موجات زرع الاسطورة. فأسطورة مينو دروية شهدت على الاقل، ثلاث موجات مُضَخمَة: 1) صحيفة الاكبريس، 2) باري ماتش، ELLE، 3) فرانس سوار. بعض الاساطير تتذبذب: فهل تظهر في الصحافة الكبرى، أم عند صاحب الدخل المحدود الساكن في الضواحي، أم في صالونات الحلاقة أم في الميترو.؟ سيصعب علي الجغرافيا الاجتماعية للأساطير، طالما أننا نفتقر اليها وجود سوسيولوجيا تحيليّة للصحافة [26] . لكن يمكننا القول أن مكانها موجود الآن.

وبما اننا لم نتمكن حتى الان من تكوين الاشكال اللهجيّة للأسطورة البورجوازية، فيمكننا (على الاقل) رسم أشكالها البلاغية. ينبغي عد البلاغة هنا مجموعة من الوجوه الثابتة المنظمة، الملحة، التي تأتي الأشكال المتنوعة للدال

---

(26) : الأعداد المحوية من الصحف لا تشكل معطيات كافية. والمعلومات الأخرى هي معلومات عارضة. فقد قدمت باري - ماتش - وهو أمر له دلالته التي لها علاقة بغايات الدعاية - تركيب جمهورها على شكل مستويات حياة (الفيجارو ، 21 تموز 1955) : من بين مائة مشتر في المدينة هنا، 53 يملكون سيارة ، و49 لديهم حمام، الخ . بينما المستوى المتوسط لحياة الفرنسي يتكون على النحو التالي: سيارة : 22٪، حمّام 13 ٪ . أن تكن القدرة الشرائية لقارئ باري - ماتش مرتفعة، فأسطورية هذا النشر كانت تسمح بتوقعه .

الأسطوري لكي تصطف فيها. لكنها أشكال مُفَهمَة سلفاً بما فيه الكفاية بحيث تتلاءم مع تمثيل تاريخي للعالم (مثلما يمكن للبلاغة الكلاسيكية توضيح تمثيل من نمط التمثيل الارسطي). الاساطير البورجوازية، تستطيع بفضل بلاغتها رسم المنظور العام لتلك الطبيعة المزعومة، التي تحدد حلم العالم البورجوازي المعاصر. وهاكم فيما يلي الوجوه البلاغيّة الرئيسية:

1 ـ التلقيح : LAVACCINE وقد سبق وقدمت أمثلةً على هذا الوجه العام جداً، والذي ينطوي على الاعتراف بالشر الطارئ المتعلق بتشريح طبقي ما للتمكن من إخفاء الشر الحقيقي. فنَحصِّنُ (نُكسِبُهُ المناعة) الخيال الجمعي بجرعة لقاحيّة من الشر المعترف به: وبهذا نمنع عنه خطر التخريب المعمّم. وهذه المعالجة الليبرالية كان من شأنها أن تكون ممكنة، قبل مائة عام فقط في ذلك الوقت، لم تكن البورجوازية مرنة، بل متصلبة، لكنها صارت مرنة منذ ذلك التاريخ: لم تعد البورجوازيّة تتردد بالاعتراف ببعض التخريبات المموّضعة: الطليعة، اللاعاقلية الطفيلية، الخ. انها تعيش من الان فصاعداً في اقتصاد تعويضي: كما هو الحال في أي مجتمع مُغفل مُتكوّن بشكل جيد ، فان الاجزاء الصغيرة تعوّض، من الناحية القانونية (وليس من الناحية الواقعيّة) عن ا لأجزاء الكبيرة.

2 ـ الحرمان من التاريخ: الأسطورة تحرم الشيء الذي تتحدث عنه من أي تاريخ كان[27] فالتاريخ فيها يتبخر. انه نوع من الخادم المثالي: التاريخي يهيء ويجهل ويرتب، بعد ذلك يأتي السيد، فتختفي بصمت: ماعليكَ إلا أن تستمتع دون ان تسأل نفسك عن مصدر هذا الشيء الجميل: الأسطورة لا يمكن أن تأتي إلا من الأبدية: وقد كانت دائماً مصنوعة للإنسان البورجوازي: ودائماً كانت اسبانيا كما تبدو في الدليل الازرق مصنوعة من أجل السائح، ودائماً كان «البدائيون» يحضرون رقصاتهم لكي يستمتع بها الغرباء. نرى كل ما من شأن هذا الوجه البلاغي إلغاءه إذا كان مُزعجاً: اي إلغاء

---

(27) : يقول ماركس : علينا الاهتمام بهذا التاريخ لأن الإيديولوجية قد تقلصّت إما إلى مفهوم خاطئ حول هذا التاريخ، وإما إلى تجريد تام لهذا التاريخ . الايديولوجيا الألمانية ج1 ، ص 153.

الحتمية والحريّة. لاشـيء مُنتج، ولاشيء مُختـار: مـاعليك إلاّ ان تتملك هذه الأشياء الجديدة التي غيبَ عنها كل أثـر مُوَسّخ سواءً كان أصلياً أم مُختاراً. هذا التبخير العجيب للتاريخ هو شـكل آخـر لمفهوم مشترك بين غالبيّة الأساطير البورجوازية: وهو مفهـوم عـدم مسؤولية ا لإنسان.

3 ـ المُماثلة IDENTIFICATION: البورجوازي الصغير إنسان عاجز عن تخيّـل الآخر[28] فإذا بدا الأخر أمام البورجوازي الصغير فإنـه يعمـى عنـه ويتجاهلـه وينكـرهُ، أو أنـه يغـيره ويدمجـه في ذاتـه. في عـالم البورجوازي الصغير، تكون وقـائعُ المواجهـة وقـائع عاكسـه، وكـل آخر مردود الى ذاته. العروض والمحاكم، هي اماكن حيث يمكن أن يظهر الآخر فيها، فتصبح مرآة. ذلـك لانّ الآخـر يشـكل فضيحـة تسيء الى الماهية، دومينيتشي، جيرار ديـبريز، لا يمكنهمـا بلـوغ الوجود الاجتماعي إلا إذا تم إرجاعهما سلفاً الى حالة ظلّـي رئيس الجلسة، أو المحـامي العـام: هـذا هـو السـعر الـذي ينبغـي دفعـه للحكم بشأنهما بمنتهـى العدالـة، لان العدالـة عمليـة مـيزان، وأن المـيزان لايمكنـه أن يزيـن إلا الشـبيه بالشـبيه. في أي وعـي بورجـوازي صغـير هنـاك ظـلال SIMULACRES صغـيرة للأزعـر، ولقاتل أبيـه، واللوطـي، وغـير ذلـك، ممـا تقـوم الهيئـة القانونيـة بإستخراجه من دماغها بشكل دوري، وتضعه على مقعـد المتهـين لتوبّخه وتدينه: أبـداً لايحـاكم سـوى المتشابهين الضـالين: وهـي مسألة اتجاه (مسير) وليست مسألة طبيعة لان الإنسان هكذا خلـق. أحياناً ـ لكن بشكل نادر ـ يتضح أن الآخر غـير قـابل للاخـتزال: ليـس بسـبب اهتمـام مفـاجئ، إنمـا لأن الحـس السـليم يقـف في وجهه: فهذا جلـده ليـس ابيـض، بـل هـو أسـود، وآخـر يشـرب

---

(28): يقول ماركس: «ما يجعل منه موضعاً لتمثلات البرجوازية الصغيرة، ذلـك أن عقلها ووعيهـا لا يتجـاوزان حـدود أن هـذه الطبقـة ترسـم نفسـها مـن خـلال نشـاطاتها.» (18 بريمـير). ويقـول غوركي: البورجوازي الصغير هو الانسان الذي فضّل نفسه.

عصير الأجاص وليس البرنو(*) PERNOD . كيف نماثل بين الزنجي والروسي؟ هناك وجه بلاغي مساعد: المجلوبيه EXOTISME . و الآخر يتحول الى شيء، الى عرض، الى مهرج: وحينما يستبعدُ الى تخوم الإنسانية ،فإنه لن يعود قادراً على تعكير صفو الذات. وهذا وجه بلاغي بورجوزايّ صغير بشكل خاص. لأن البورجوازي، حتى لو لم يستطع معايشة الآخر، فإنه قادر على تصور مكانه: وهذا مانسميه بالليبرالية، التي هي نوع من الاقتصاد الفكري للأماكن المعترف بها. البورجوازية الصغيرة ليست ليبرالية (انها تنتج الفاشيّة، بينما تقوم البورجوازية باستعمالها) : انها تؤخر المسار البورجوازي.

4 ـ الحشو : TAUTOLOGIE أجل. أعرف أن الكلمة ليست جميلة. لكن الشيء قبيح جداًأيضاً . الحشو هو تلك الطريقة الكلامية التي تنطوي على تعريف الشيء بالشيء نفسه («المسرح هو المسرح»). في (الحشو) نرى أحد تلك السلوكات السحرية التي انشغل بها سارتر في كتابه: مشروع نظرية حول الانفعالات: نلجأ الى الحشو كما نلجأ الى الخوف أو الى الغضب أو الى الحزن، عندما يعوزنا الشرح. الضعف الطارئ في اللغة يتماثل بشكل سحري مع مانقرره أن يكون مقاومة طبيعية للشيء: الحشو يتضمن جريمة مزدوجة: تقتل العقلي لانه يقف في وجهك، وتقتل اللغة لانها تخونك .«الحشو عبارة عن تلاش في لحظة مناسبة، وحبسة صحية (مُخلّصة) ، انه موت أو إذا شئتم، فهو كوميديا، و هو «التمثيل» الساخط لحقوق الواقع ضد اللغة، لأنه سحري، فهو لايستطيع، طبعاً، إلا الاحتماء بذريعة السلطة: وهكذا يرد الأبوان المتعبان على أطفالهما الباحثين عن تفسيرات: «هكذا، لان الامر هكذا»: انه فعل سحري مُخجل، يصنع حركة العقلي الكلامية، لكنه سرعان مايتركها و يعتقد بأنه لايدين للسببيّة بشيء لانها لفظت كلمته

(*) : شراب كحولي فرنسي [م]

الاول . ا لحشو يبدي حذراً عميقاً إزاء اللغة: وكل رفض للغة يعني الموت. الحشو يؤسس عالماً ميّتاً، عالماً غير متحرك (ثابت).

5 ـ اللا ـ لاثية : (لاهذا... ولاذاك) NINISME: هذه التسمية أطلقها على و جه أسطوري ينطوي على فرض متضادين، واستخدام احدهما لرفض الاخر بشكل يتم معه رفض الاثنين معاً (لاأريد هـذا، ولا ذاك). إنه احد وجوه الأسطورة البورجوازية، لأنه يتعلق بشكل حديث لليبرالية. وهنا نعثر على الوجه البلاغي للميزان: فقد اختزلنا الواقع الى متشابهات ثم قمنا بوزنه. أخيراً، حينما نلاحظ ان هناك تساوياً، فإننا نتخلص منه. وهنا أيضاً يوجد سلوك سحري: إذ لانحكم لمصلحة ما كان يزعجنا اختياره. اننا نهرب من الواقع الذي لايطاق وذلك باختزاله الى ضِدّين يتوازنان طالما انهما شكليان، وتخلصا من وزنهما النوعي. يمكن أن يكون للالاثية أشكال معزولة: ففي التنجيم، مثلاً الشرور تتبعها فضائل متساوية. ودائماً مايُفصحُ عنها سلفاً عبر منظور من التعويض: فالتوازن النهائي يعطل القيم والحياة والقدر، الخ، ولايعود هناك مجال للاختيار، ولابد من القبول.

6 ـ تكميم النوعّية: وهذا وجه يطوف عبر الأوجه السابقة كلها. حينما تقوم الأسطورة باختزال النوعّية الى كمية، فإنها تقوم بعملية اقتصاد في الذكاء: فهي تفهم الواقع بشكل مبكر: وقد قدمت عدة أمثلة على هذه الآلية التي لاتتردد الأسطورية البورجوازية ـ لاسيما البورجوازية الصغيرة ـ في تطبيقها على وقائع جمالية تعلن انها: من جانب آخر، نوع من الماهية غير المادية. المسرح البورجوازي مثال جيد على هذا التناقض: فمن جهة، المسرح يعتبر ماهية لاتقبل أية لغة كانت، ولايمكن كشفها إلا في الشعور أو في الحدس. وتمنحه هذه النوعية قيمة غائمة (إذ من المحظور أن نتحدث) على المسرح بشكل علمي، لانها تُعَدُّ جريمة «تهين الماهية»، أو ان أي شكل عقلي يعطي المسرح أهميّةلأن ذلك سَيُرْفضُ تحت اسم، العلموية، أو اللغة

المُتحذلِقة ومن جانب آخر، يستند الفن الدرامي البورجوازي الى تكميم للنتائج: فكل دارة مـن المظـاهر المحسـوبة تقيم مسـاواة كميّة بين ثمن ا لبطاقة وبين دموع الممثل. فعندنـا «طبيعـي» أنّ الممثل هو قبل كل شيء كميّة من الآثار المرئية.

7 ـ المُعاينـــة: CONSTAT الاســطورة تـنزعُ الى القـول المـأثور. وهنـا تقـوم الإيديولوجية البورجوازية باستثمار مصالحها الأساسية: الشمولية، رفض التفسير، تدرج العالم. لكن علينا أن نميز مرّة أخرى، اللغة ـ الموضوع مما وراء اللغة. القول الشعبي المأثور السلفي لايـزال يشكل مصـادرة للعـالم بوصفـه موضوعـاً. فالمعاينـة الريفيـة نحـو: «الجـو جميل» تحتفظ بعلاقة حيقيقة مع فائدة الجو الجميل. إنها معاينـة تكنولوجيّة، ضمناً. الكلمة، هنا، علـى الرغـم مـن شـكلها العـام و المجرد تهيء أفعالاً وتندمج في اقتصـاد مـن الصنـاعـة (الفبركـة): الريفـي لايتحـدث عـن الجـو الجميـل، إنـه يفعلـه، ويسـتجره الى عمله. كل أقوالنا الشعبيّة المأثورة تمثل، بهذه الطريقة كلاماً نشيطاً تدعم شيئاً فشـيئاً بكـلام تفكـريّ، لكنـه تفكـيرٌ مُقزّم، مخـتزل الى مجرد معاينة، وخجول الى حد ما، و حذر، ويرتبط بالتجريبيّة عن كثب. القـول الشـعبي المـأثور يتوقـع أكـثر ممـا يؤكـد ويظـل كـلام إنسانية تكوّن نفسها، وليست الإنسانية الموجودة. أما القول المـأثور APHORISME البورجوازي فينتمي الى ماوراء اللغة، إنه لغة ثانيـة تُمـارس علـى أشـياء متفرقـة سَـلَفاً. وشـكلهُ التقليـدي هـو الحكمـة MAXIME . هنا لا تعود المعاينة موجهة نحو عالم نريـدُ تكوينـة، بل عليها أن تغطي عالماً متكوناً سلفاً، ودفن آثار هذا الانتاج تحت حتميّة خالدة: انها تفسير مُضاد، والمعادل النبيـل للحشـو، لذلـك نرى الـ لأنّ الاجباري الذي يجهلـه الاهـل ويعلقونـه فـوق رؤوس أطفالهم. إنّ اساس المعاينة البورجوازية يقوم علـى الحـس السـليم، أي على حقيقة تتوقف بشكل عشوائي بناء على أمر من يقولها.

لقد قدمت هذه الوجوه بلاتسلسل، وقد تكـون هنـاك وجـوه أخـرى كثـيرة: بعضها يمكن أن يتلاشـى، وبعضهـا الآخـر يمكـن أن يلـد. لكـن هـذه الوجـوه في حالتها هذه، نرى انها تتشابه في خانتين كبيرتين هما كمعلومات الابراج الخاصـة

بالعالم البورجوازي: أي الماهيات والموازين. الإيديولوجّية البورجوازية تحوّل باستمرار منتجات التاريخ الى نمطين أساسيين: وكما يقذف الحبار بحبره لكي يحمي نفسه، فإنّ الأيديولوجية لاتكف عن حجب التكوين الدائم للعالم وتثبيته كشيء يُملكُ دائماً، وإحصاء ملكيتها وتعطيرها، وزرق الواقع بماهيّة مُطهرة توقف تغيره، وهربه نحو أشكال وجود جديدة. وحينما تثبت هذه الملكية وتتجمد، فإنها تصبح في نهاية الأمر قابلة للحساب: والأخلاق البورجوازية ستكون عملية وزن: وستوضع الماهيّات في موازين سيظل فيها الإنسان البورجوازي بمثابة مصيبة ثابتة. لان غاية الأساطير تكمن في إيقاف (تثبيت) العالم: يجب على الأساطير إيحاء ومحاكاة اقتصاد شامل ثبّتَ تدرج الملكيات بشكل نهائي. وهكذا في كل يوم: وفي كل مكان، يجد الإنسان نفسه وقد أوقفته الأساطير. يجد نفسه وقد أحالتهُ الى ذلك النموذج الثابتَ الذي يعيش في مكانه، ويخنقه كما يخنقه طفيلي داخلي ضخم ويرسم لنشاطه الحدود الضيقة التي يسمح له فيها بالتألم دون أن يحرك العالم: الطبيعة البورجوازية المزعومة هي تماما منعٌ للانسان لكي لايخلق ذاته. ذلك هو المطلب الثابت، الذي يريد أن يعترف البشر كلهم على ذواتهم في تلك الصورة الخالدة، مع انها قديمة، التي كونت عنهم كما لوكان ذلك صالحاً لكل الأزمان. ذلك لأن الطبيعة التي تحبسهم فيها بحجة تخليدهم. ليست سوى استعمال. وهذا الاستعمال، مهما كان كبيراً، هو الذي ينبغي لهم تناوله وتغييره.

ضرورة الأسطورية وحدودها:

لكي أنهي بحثي، عليّ أن أقول بضع كلمات حول الباحث في الأساطير نفسه. وهذه العبارة رنانة وساذجة، ومع ذلك يمكننا أن نقول لذلك الباحث، هذا إذا وجد ذات يوم، عن بعض الصعوبات، المنهجية، أو على الاقل التابعة من الاحساس. لاشك انه لن يجد صعوبة في إيجاد المبررات لعمله، مهما كانت تخبطاته ولا شك أن الأسطورة تساهم في صنع العالم، ولانها تعد انسان المجتمع البورجوازي غارق دائماً في طبيعة مزيفة، فهي تحاول العثور، تحت براءة الحياة العلائقية الاكثر سذاجة، على الاغتراب العميق الذي تقع مسؤولية تمريره على تلك البراءات. وبالتالي فإن الكشف الذي تقوم به يشكل فعلا سياسيا: ولأنها قائمة على فكرةٍ مسؤولةٍ عن اللغة، فتظهر بذلك حريتها. من المؤكد أن الأسطورية، بهذا المعنى، هي تطابق مع العالم، ليس كما هو الحال عليه، بل كما

يرغب أن يكون (كان بريخت يطلق على هذا كلمة فاعلة بشكل غـامض ، وهـي EINVERSTANDNIS التي تعني ذكاء الواقع و التواطؤ معه في آن معاً).

تطابق الأسطورة هذا يفيد الباحث في الأساطير، ولايغمره: لأن قانونه العميق لايزال قانون الاستبعاد. و على الرغم من حصول الباحث في الاساطير علـى تـأييد السياسي، إلا انه يظل بعيداعنه.فكلامه ما وراء ـ لغة، لايؤثـر في شـيء، وفضـلاً عن ذلك، فهو يقوم بالكشف، ولحساب من؟ وتظل مهمته غامضة باسـتمرار، لان أصلها الأخلاقي يضايقها. إنه لا يقوى على عيـش الفعـل ACTION الثـوري الا بالوكالة: ومن هنا الطابع المستعار لوظيفته. وهذا الشيء المتصلـب قليـلاً والمثـابر، والمشوش والمبسط الى حد المبالغة، هو الذي يسم أي سلوك عقلي قائم بشكل واضح على السياسية (الآداب «الطليقة» أكثر «رشاقة» بكثـير فهـي تقـع في مكانهـا مـن وراء ـ اللغة).

ثم إن الباحث في الأساطير يستبعد نفسه عن كل مستهلكي الأسـطورة. وهـذا أمر ليس بالقليل[29]. لكن حينما تصـل الأسـطورة الى الجماعـة كلهـا، وإذا أردنـا تحرير الأسطورة، فينبغي الابتعاد عن الجماعة كلها. أيـة أسـطورة عامّـة قليـلاً، هي حتماً أسطورة غامضة لانها تمثل حتى إنسانية أولئك الذين استعاروها، حتـى لو لم يكونوا يملكون شيئاً. إن فك رموز سباق فرنسا للدراجـات، وخمـر فرنسـا اللذيذ يعني التجرد من كلّ أولئك الـذي ينفصلـون عنهـا ، وعمّـن يصطلـي بهـا. الباحث في الاساطير محكوم عليه أن يحيا حياة اجتماعيـة نظريـة. بالنسبة إليـه بوصفه كائناً اجتماعياً، وفي أحسن الحالات كائناً حقيقياً، فإن حياته الاجتماعيـة الكبرى تكمن فيإكبر حيواته الأخلاقيـة. وعلاقتـه بالعـالم تكـون علاقـة تقديـسية SACRASTIQUE.

بل ينبغي الذهاب الى أبعـد مـن ذلـك: فبمعنـى مـا، البـاحث في الأسـاطير مُستبعد من التاريخ الذي يتحرك باسمه. والتدمير الـذي يسـببه للغـة الجماعيـة،

---

(29) : بهذا، نحن لا نبتعد عن الجمهور فحسب ، بل أحياناً عن موضـوع الأسـطورة نفسـه. ولكـي أزيل الزيف عن الطفولة الشعرية ، على سبيل المثال، فقد وجب عليّ ، نوعاً مـا ، الاّ الـق بالطفلة مينو دروية. وكان عليّ لن أتجاهل فيها، تحت الأسطورة الضخمة التي نزعجها بها، مكانية وجود إمكانية ناعمة ومنفتحة. ليس من الجيـد أبداً أن تتحدث ضد طفلة صغيرة.

يراه تدميراً مطلقاً، وهو يملأ مهمته حتى الجمام: عليه أن يعيش هذه المهمة دون أمل العودة، ودون افتراض مسبق للدفع. وممنوع عليه تصور ماسيكون عليه العالم بشكل محسوس، حينما يختفي موضوع نقدهِ. اليوتوبيا ترفٌ لايستطيع بلوغه لأنه يشك كثيراً بان تكون حقائق الغد القفا الدقيق لاحلام اليوم.

التاريخ لا يؤمَن ابداً، انتصار الضد على ضده ببساطة: التاريخ يكشف، في الوقت الذي يصنع فيه لنفسه مخارجَ لايمكن تصوّرها، وتركيبات SYNTHESES غير متوقعه. والباحث في الاساطير ليس في حالة موسويّة: لأنه لايرى ارض الميعاد. إنَّ ايجابية POSTIVITE الغد تغطيها تماما سلبية اليوم. وكل قيم مشروعِهِ قُدِّمت إليه بوصفها افعالاً للهدم: فتقوم الواحدة بتغطية الاخرى تماماً، فلا يبرز أي شيء. هذا الحصار الذاتي للعالم حيث بذرة ا لمغامرة القوّية ليست سوى أعمق (نهاية العالم) APOCALYPSE رؤيا للحاضر، وقد عبرّ عنها سان جوست ST-JUST بكلمة غريبة: «إن ما يكوّن الجمهورية هو التدمير الشامل لكل مايعارضها» لكن لاينبغي فهم هذا القول، على ما أظن، بمعنى «ينبغي تنظيف كل شيء قبل إعادة البناء». فالرابطة COPULE هنا لها معنى شامل أيّ لكل إنسان ليلة ذاتية في التاريخ، حيث يكون المستقبل ماهية وتدميراً أساسياً للعالم.

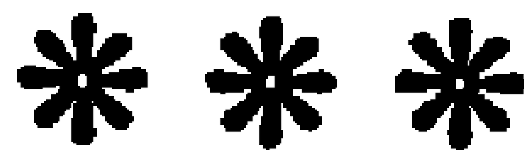
هناك استبعاد أخير يهدد الباحث في الأساطير: فهو يهدد باستمرار بجعل الواقع يضمحل. ذلك الواقع الذي يزعمُ حمايته. وبمعزل عن أي كلام فإنَّ الـ D.S.19 (سيارة الستيروين) هي موضوع تكنولوجي محدد. لها سرعة معينة، وتواجه الريح بشكل ما، الخ. وهذا الواقع، لايستطيع الباحث في الأساطير الحديث عنه. فالعامل الميكانيكي، والمهندس، وحتى المرتفق كلهم يقولون الشيء. أما الباحث في الأساطير فمفروض عليه استخدام ماوراء اللغة. هذا الاستبعاد له اسم: وهو مانطلق عليه النزعة الايديولوجية IDEOLOGISME وهي التي ادانتها الجدانوفية بشدة (دون ان تثبت انه كان بالامكان تجنبها الآن) في كتابات لوكاتش الاولى، ولسانيات مار MARR وفي أعمال بينيشو وغولدمان حيث قابلوها باحتياطي واقع لايمكن للإيديولوجيا بلوغه، كمفهوم اللغة كما يراه ستالين. صحيح ان النزعة الإيديولوجية تحل تناقض الواقع المغرب عن طريق البتر، وليس عن طريق التركيب (اما الجدانوفية فلا تحلها أبدا): الخمر، من الناحية الموضوعيّة، طيب، وفي الوقت نفسه، فإن لذة الخمر هي عبارة عن أسطورة، وهذا

هو الإحراج. والباحث في الأساطير يخرج من هذا الإحـراج كمـا يستطيع: فيهتـم بلـذة الخمـر، وليـس بـالخمر نفسـه، شـأنه في ذلـك شـأن المؤرخ الـذي يهتـم بأيديولوجية باسكال وليس بخطوات PENSE'ES باسكال نفسها[30]

يبدو ان هذه الصعوبة لها علاقة بعصرها. أما اليوم، في وقتنا الراهـن، علـى الاقل، ليـس هنـاك خيـار ممكـن، وهـذا الخيـار لايمكنـه إلا ان يهتـم بمنهجـين متسـاويين في المبالغـة: إمـا ان نفـرض واقعـاً شـفافاً تمامـاً علـى التـاريخ والقيـام بالأدلجة، أو على العكس، فرض واقع غـير شـفاف هـو في نهايـة الامـر، واقـع لايمكن اختزاله. وفي هـذه الحالـة نقوم بالشعْرنة POETISER. وبكلمـة واحـدة، فـإني لاأرى بعـد أي تركيـب بـين الإيديولوجيـا وبـين الشـعر (أقصـد بالشـعر عموماً، البحث عن معنى الاشياء غير القابل للتصرف)؟

لا شك أن مقياس اغترابنا الحالي نفسه الذي لم نستطع تجـاوز أسـر الواقـع المتغير: إننا نسبحُ باستمرارٍ بين الشيء وبين تزييفه، وهما عـاجزان عـن الإطاحـة بشمولية هذا الواقع، لانه إذا اخترقنا الشيء، فاننـا بذلـكِ نحـرره لكننـا ندمـره، وإذا ماتركنا له وزنه، فنحنٍ نحترمه، لكننا نعيـده مزيفـاً. يبـدو أنـا محكومـون، لفترةٍ معينة، بالحديث دائماً وبشـكل مفرط عـن الواقـع، ذلـك لأن الأيديولوجيـا حتماً ونقيضهـا، هما سلوكان لايزالان سحرييّن، خائفين، و أعميـين، ومشـدوهيْن بتمزق العالم الاجتماعي. ومع ذلك، فهذا ماينبغي البحث عنه: أي عن المصالحة بين ا لواقع والبشر، ووصف وشرح الشيء والمعرفة.

أيلول 1956



---

(30): أحياناً، حتى هنا، في تلك الأسطوريات، قد احتلت: لأنـي عـانيت مـن العمـل باسـتمرار علـى تبخر للواقع، فقد شرعت في تعميقه بشكل كبير، وإيجاد كثافة مدهشة له، ولذيذة بالنسبة لي، فقدمت بعض التحليلات النفسيّة الجوهرية لأشياء أسطورية .

المحتويات

إصدارات جديدة 1996

- **لذة النص** — "رولان بارت" — ترجمة : د. محمد خير البقاعي
  ط2 - قطع متوسط - ص 112
- **أسطوريات** — " رولان بارت" — ترجمة: د. قاسم المقداد
  ط1 - قطع متوسط - ص 297
- **الحمراء** — "واشنطن إيرفينغ" — ترجمة: عبد الكريم ناصيف
  د. هاني يحيى نصري
  ط1 - قطع متوسط - ص 380
- **دراسات في النص والتناصية** — ترجمة: د. محمد خير البقاعي
  ط1 - قطع متوسط - ص 140
- **الأدب والدلالة** — "تـ. تودوروف" — ترجمة: د. محمد نديم خشفة
  ط1 - قطع متوسط - ص 123
- **القرآن وعلم القراءة** — "جاك بيرك" — ترجمة: د. منذر عياشي
  ط1 - قطع نموذجي - ص 126
- **العقلانية** — "جون كوتنغهام" — ترجمة: محمود منقذ الهاشمي
  ط1 - قطع كبير - ص 160
- **اللسانيات والدلالة** — " الكلمة" — تأليف: د. منذر عياشي
  ط1 - قطع متوسط - ص 190
- **تأصيل النص** — ترجمة: د. محمد نديم خشفة
  ط1 - قطع متوسط - ص 126

ع-١٩٩٦/٢/١٣١

أســطوريــات: أساطير الحياة اليومية = Mythologies

/ رولان بارت؛ ترجمة قاسم المقداد. - حلب:

مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦. - ٢٩٩ ص ؛ ٢٤ سم.

١- ٨٤. ب أ ر ٩ ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي

٤- بارت ٥- المقداد

مكتبة الأسد



قاسم المقداد

قاسم المقداد: مواليد قرية غصم ـ محافظة درعا (1951) سورية.

- دكتوراه من جامعة السوربون ـ علوم اللغة.
- أستاذ اللسانيات العامة ونقد الرواية (قسمي اللغة الفرنسيّة واللغة العربيّة ـ جامعة دمشق).
- أستاذ النقد الغربي في المعهد العالي للفنون المسرحيّة ـ دمشق.
- عضو جمعية النقد الادبي وهيئة تحرير مجلة «الموقف الادبي» ـ اتحاد الكتاب والأدباء العرب.
- مدير مركز تعليم اللغة الفرنسية في جامعة دمشق.

من أعماله المترجمة والمؤلّفة:

- هندسة المعنى. دار السؤال. دمشق 1985.
- مقدمة الى علم الدلالة الالسني. وزارة الثقافة دمشق1990.
- اللسانيات التطبيقية. دار الوسيم. دمشق1991.
- النقد الادبي في القرن العشرين. وزارة الثقافة. دمشق1993.
- على طريق الحملات الصليبيّة. وزارة الاعلام. دمشق.
- فن كتابة السيناريو. وزارة الثقافة دمشق 1995.
- قواعد اللغة الفرنسية المعاصرة (إشراف وتقديم) دار نوبل ـ دمشق1995.

حياتنا اليومية تتغذى بالأساطير مثل المصارعة، والتعّري (ستريب ـ تين) والسيّارة، والدعاية، والسياحة...وهي أساطير سوف تجتاحنا عمّا قريب. وإذا ما فُصلت هذه الاساطير عن الحياة اليوميّة التي تولّدها فِسرعان ما يبرز التجاوز الايديولوجي الذي تخفيه...

في هذا الكتاب يتحدث رولان بارت عن هذا التجاوز، مع بقائه مسكوناً بهمّ المصالحة بينها وبين واقع البشر، والوصف والتفسير، والشيء والمعرفة.

«اننا نندفعُ باستمرار بين الشيء وبين إزالة الوهم عنه، عاجزين عن الإحاطة بشموليته: إذ لأننا إذا ما نفذنا الى داخل الشيء، فإنما نحرِّرهُ لكننا نحطِّمهُ، وإذا ما تركناه على حاله، فإنما نحترمه، لكننا نعيده الى الوجود مُزيِّفاً».

رولان بارت

مركز الانماء الحضاري CEC
CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION